



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

LEO NATANAEL DE JESUS ARAÚJO

IMPRESSÕES E LUTAS DOS TRABALHADORES GRÁFICOS DE FORTALEZA
(1970 A 2000)

FORTALEZA
2014

LEO NATANAEL DE JESUS ARAÚJO

**IMPRESSÕES E LUTAS DOS TRABALHADORES GRÁFICOS DE FORTALEZA
(1970 A 2000)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social, da Faculdade de História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Frederico de Castro Neves.

FORTALEZA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

A69i Araújo, Leo Natanael de Jesus.
 Impressões e lutas dos trabalhadores gráficos de Fortaleza (1970 a 2000) / Leo Natanael de Jesus
 Araújo. – 2014.
 150 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento
 de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, 2014.
 Área de Concentração: História social.
 Orientação: Prof. Dr. Frederico de Castro Neves.

 1.Impressores – Fortaleza(CE) – Atitudes – 1970-2000. 2.Linotipistas – Fortaleza(CE) – Atitudes
 – 1970-2000. 3.Trabalhadores da indústria gráfica – Fortaleza(CE) – Atividades políticas – 1970-
 2000. 4.Sindicatos – Trabalhadores da indústria gráfica – Fortaleza(CE) – 1970-2000. 5.Consciência
 de classe. I. Título.

CDD 331.88186098131

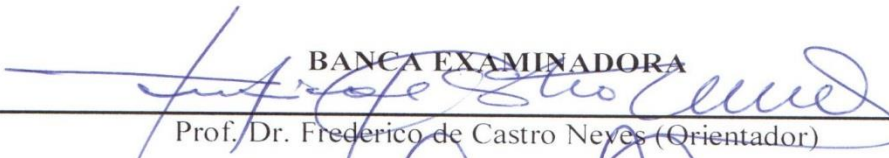
LEO NATANAEL DE JESUS ARAÚJO

IMPRESSÕES E LUTAS DOS TRABALHADORES GRÁFICOS DE FORTALEZA
(1970 A 2000)

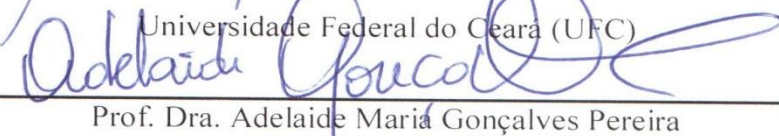
Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Federal do Ceará, como requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovada em: 27 / 08 / 2014

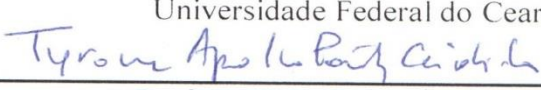
BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Frederico de Castro Neves (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)


Prof. Dra. Adelaide Maria Gonçalves Pereira

Universidade Federal do Ceará (UFC)


Prof. Dr. Tyrone Apolônio Pontes Cândido

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dra. Berenice Abreu de Castro Neves

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

FORTALEZA

2014

Ao meu pai, Fernando.

À minha mãe, Sebastiana.

À minha esposa, Thays.

Ao meu filho, Benício.

Ao meu sogro, “seu Rocha”.

À minha sogra, “dona Gracinha”.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Fernando Amaral de Araújo, que vindo de um povoado inóspito embrenhado nas matas de Santana do Acaraú, onde cresceu trabalhador rural, debaixo de um sol a pino, criança que fugia dos carros pensando serem monstros, como sempre contava, morou em Brasília, tentou ser garimpeiro na Serra Pelada, mas foi recusado, graças a Deus, por falta de barraco, seguiu para Fortaleza e me criou. Eterno vigilante, autodidata, luta há anos contra o câncer de pele, enfim, sem ele não teria sido o primeiro da família com graduação, quem dirá com mestrado.

À minha mãe, nascida em Minas Gerais, órfã de pai e mãe, abandonada pelos irmãos em Brasília, onde conheceu meu pai, concebeu-me, gerou-me sozinha e correu comigo nos braços para exigir os deveres do pai e os direitos de mãe. Eterna trabalhadora doméstica ao nosso serviço, sem direitos, nem salário, criou-me sem nunca cobrar nada.

À minha esposa, Thays Nogueira da Rocha, que conheci em 24 de Março de 2006, no Campus do Itaperi, ambos cursando a graduação, eu, História, ela, Química. Esteve ao meu lado nos momentos mais importantes da minha vida, na verdade, construiu comigo uma nova vida. Ela revolucionou tudo em mim e à minha volta e graças a ela hoje posso afirmar ter encontrado a felicidade. Fico ansioso para viver cada dia ao seu lado. Isso, é o amor.

Ao meu filho, Benício, que só nascerá em setembro, mas já se tornou o protagonista do meu presente e do meu futuro, superando em mim toda forma de amar. A vida está prestes a se revolucionar novamente, e espero ansiosamente por isso.

Ao meu sogro, Francisco Ataíde da Rocha, um novo exemplo de luta na minha vida, combatendo o câncer. Guerreiro. Vai vencer.

Ao meu orientador, Dr. Frederico de Castro Neves, pela paciência, compreensão, solidariedade, serenidade, inteligência e espírito dissidente.

Aos professores Dr. Tyrone Apollo Pontes Cândido e Dra. Adelaide Maria Gonçalves Pereira pela imensurável contribuição a esta banca.

À professora Dra. Berenice Abreu de Castro Neves pelas valiosas contribuições à banca de qualificação desta pesquisa.

Aos tipógrafos Rogério, Juarez, Costa, Uvanilson e Freitas.

Aos linotipistas José Augusto e Augusto Bento.

Aos trabalhadores gráficos Lopes, José Roberto e Thompson.

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

RESUMO

A produção industrial da palavra impressa passou por transformações tecnológicas que culminaram na extinção dos tradicionais ofícios da tipografia e linotipia. Para compreender esses modos de fazer, sentir e representar a palavra impressa recorreu-se à oralidade de tipógrafos e linotipistas através de seus depoimentos. As narrativas dos novos profissionais impressores e fotocompositores da tecnologia offset proporcionam a problematização dos limites e possibilidades à luta operária contra a exploração capitalista, colocados por esse novo mundo do trabalho na indústria gráfica de Fortaleza. As múltiplas temporalidades trabalhadas por suas memórias representam as experiências desses trabalhadores na luta contra a subordinação do trabalho a uma lógica do industrialismo capitalista. Além das fontes orais, o corpus documental é composto por fontes sindicais (atas, panfletos, jornais), relatórios e pesquisas industriais da FIEC e do SENAI, fotografias, imagens e obras especializadas em produção gráfica. A análise sustentou-se sobre as contribuições teóricas da História Social do Trabalho (principalmente E.P. Thompson), a História Oral de Alessandro Portelli e a crítica ao industrialismo de Kirkpatrick Sale, além de uma gama de outros autores.

Palavras-chave: Tipógrafos. Linotipistas. Luta operária. Industrialismo capitalista.

ABSTRACT

Industrial production of the printed word has undergone technological changes that culminated in the demise of the traditional crafts of typography and linotype. To understand these modes do, feel and represent the printed word appealed to the orality of compositors and typesetters through their testimonials. The narratives of the new printers and professional offset phototypesetting technology provide the questioning of the limits and possibilities of working-class struggle against capitalist exploitation, posed by this new world of work in the printing industry of Fortaleza. Multiple temporalities worked by his memories represent the experiences of these workers in the struggle against the subordination of labor to a capitalist logic of industrialism. Apart from oral sources, the documentary corpus is composed by union sources (meeting minutes, pamphlets, newspapers), reports and industry surveys of FIEC and SENAI, photographs, images, and specialized works in graphic production. The analysis was sustained on the theoretical contributions of the Social History of Labour (mainly EP Thompson), the Oral History Alessandro Portelli and the critique of industrialism Kirkpatrick Sale, plus a host of other authors.

Keywords: Typographers. Typesetters. Workers' struggle. Capitalist industrialism.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - ESTRUTURA DE QUALIFICAÇÃO E SALÁRIOS MÉDIOS DO SETOR GRÁFICO EM FORTALEZA	69
TABELA 2 - PROCESSO DE COMPOSIÇÃO	70
TABELA 3 - ESTRUTURA DA OFERTA DOS CURSOS DE GRÁFICA 1979/1980	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. Memórias e aprendizados	19
1.1. Tipógrafos: os artesãos das palavras	19
1.2. Linotipistas: forjando letras no chumbo	41
1.3. Os artesãos das cores?	50
2. Perigos e liberdades: da gráfica ao bar	60
2.1. Os perigos do trabalho.....	60
2.2. Linotipia: do status à chumbada.....	66
2.3. Viradas: produção, hora-extra e cabaré	82
3. Da gráfica ao mercado de trabalho	99
3.1. Trabalhador canção e o sindicalismo	99
3.2. Teatro, sindicato e ditadura: pensando outro associativismo?	119
CONCLUSÃO	143
REFERÊNCIAS.....	145
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146

INTRODUÇÃO

Tudo começou na graduação em História. O professor Allysson Bruno relatou na aula a existência de um jornal operário, chamado *Trabalhador Graphico*, semanário do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos de Fortaleza. Ele destacou algumas qualidades que me chamaram a atenção: foi um dos poucos jornais operários a circular por tanto tempo na cidade (de 12 de Abril a 4 de Outubro de 1930, somando 25 números) e feito por operários. Esses exemplares estavam publicados no livro *O Trabalhador Gráfico*¹. Então, sentado na cadeira, ouvindo-o explicar as singularidades daquela categoria de operários, vislumbrei a oportunidade de elaborar uma monografia e pesquisar o material. Agora, no mestrado, retomei os estudos sobre os trabalhadores gráficos através de suas memórias referentes às experiências entre 1970 e 1990.

Meu primeiro passo foi ir ao SINTIGRACE². Lá conheci o seu presidente, Rogério, que me explicou alguns dilemas da categoria e mudanças ocorridas no setor. Quando eu perguntava por linotipistas e tipógrafos, ele sempre respondia “isso não existe mais”, como se falasse de uma época longínqua, mas que na verdade remontava há menos de 20 anos. A tecnologia predominante no trabalho gráfico atualmente é a impressão offset computadorizada. Ele explicava que o sindicato estava aprendendo a lidar com a nova categoria, pois se desenvolveram setores novos, como a produção de embalagens de papelão.

Antes que começasse minha jornada à procura de antigos tipógrafos e linotipistas, uma surpreendente greve irrompeu nos jornais *O Povo*, *Diário do Nordeste* e *O Estado*. Num dos episódios mais dramáticos, duas passeatas se encontram: uma coluna dos operários da construção civil (23 dias de greve) e outra dos trabalhadores gráficos (13 dias de greve). Após prestarem solidariedades recíprocas o calor aumentou naquela manhã de Terça-Feira, dia 29 de Maio de 2012, na Av. Desembargador Moreira, em frente à sede do *Diário do Nordeste*. Provocações dos seguranças da empresa de um lado, vidraça quebrada do outro, e uma onda de criminalização dos grevistas orquestrada pela mídia em geral:

Em 13 dias de greve dos trabalhadores gráficos, a sociedade só obteve informação desse processo de luta quando foi interessante responsabilizar uma categoria inteira e sua direção sindical por um ato motivado pela segurança da própria empresa. A luta dos gráficos não existia, ao menos para os leitores cearenses, por que para a categoria que enfrentou práticas

¹ GONÇALVES, Adelaide e Bruno, Allysson. **O Trabalhador Graphico**. Fortaleza: Editora UFC, 2002.

² Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Gráfica, da Comunicação Gráfica e dos Serviços Gráficos do Estado do Ceará.

ilegais como substituição de grevistas e até o confinamento, ela existe e serve para que pais e mães de família lutem por melhores condições de vida e de trabalho.³

Na semana seguinte ao ocorrido na sede do *Diário do Nordeste*, realizou-se na UFC, sob a iniciativa da professora Adelaide Gonçalves e demais professores do Departamento de História da Universidade, a palestra “Os fatos e as versões sobre a greve dos trabalhadores gráficos de Fortaleza”, com a participação do presidente do SINTIGRACE, Rogério Andrade e outros diretores sindicais. A greve termina em 25 de junho de 2012, após 34 dias de movimento paredista.

O diretor sindical, Juarez, admite que esta longa greve “foi uma coisa inédita”, pois desde os anos 1980 não vira outra igual. Lamenta, contudo, ao reconhecer o poder da mídia em monopolizar as informações e manter a greve “no anonimato.” Além disso, não amanheceu um dia sem jornais nas bancas: “o *Diário do Nordeste* foi buscar trabalhador em Belém e Recife”, enquanto que no jornal *O Povo* os trabalhadores foram obrigados a ficar “três, quatro, cinco dias direto na empresa, sem ir para casa.”

Embora a luta tenha sido heroica, observa que a greve de fato foi ampla e duradoura somente no *Diário do Nordeste*. Avalia que o movimento não se intensificou nos outros jornais tanto por causa das estratégias dos empresários, quanto pela consciência dos trabalhadores. Explica que “as empresas não investem em qualificação de mão de obra” e recorrem ao recrutamento interno: “pegam uma pessoa que trabalha já no setor em outra função, bota pra aprender, na base do erro e do acerto, e futuramente transforma aquela pessoa num operador das suas máquinas.” Maquinário caro e de alta tecnologia, que demanda dos impressores (o segmento de maior prestígio entre os trabalhadores gráficos) uma sólida formação técnica. Como não existe uma reserva desses profissionais no mercado (“o SENAI⁴ não tem maquinário para treinar os impressores”) os empresários “se viram acuados e foram buscar em outra praça e, mesmo assim, lá [Pará e Pernambuco, por exemplo] quase num existe, mas pegaram alguns”:

Aquela história: aqui, acolá se desemprega algum. (...) Camarada tinha se desempregado até por mau comportamento, mas na hora da necessidade esse mau comportamento desaparece. Já volta com promessa de ficar. A maioria

³ Disponível em: <http://www.sintigrace.org.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=306%3Aquando-a-liberdade-serve- apenas-para-um-grupo-social-nao-e-liberdade-de-imprensa-e-nem-liberdade-plena&catid=1%3Alatest-news&Itemid=64> . Acesso em: 29/07/2014

⁴ Em 22 de janeiro de 1942, o presidente Getúlio Vargas e os ministros da Educação e do Trabalho “promulgaram o decreto-lei nº 4073, criando o SENAI” (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial), atendendo aos interesses dos empresários de institucionalizar um controle social sobre a formação profissional dos trabalhadores e o seu mercado de mão de obra. (WEINSTEIN, 2000, p.118)

das demissões foram no setor de encarte [sem exigência de longa formação técnica], trabalho pesado, noturno, trabalha em pé, montando os cadernos dos jornais. Já os impressores, são os primeiros a serem chantageados pela empresa com um reajuste acima do piso salarial. Quando os empresários precisam qualificar alguém, contratam instrutores estrangeiros da Heidelberg [fabricante alemã de máquinas] para ensinar na própria empresa. Antes os empresários mandavam para São Paulo. Tem muitos ganhando um salário mínimo na carteira e três por fora. Hora-extra que não vai pra carteira. Tirava o trabalhador que trabalhava na limpeza, sem querer desqualificar o camarada da limpeza, e ascenderam-no profissionalmente dando a chance para encabrestá-lo: “– Olha, eu te ajudei!” Aí, o camarada passou pra ser um encadernador, até chegar numa máquina, pra operar uma máquina e com isso, um salário miserável. Nós temos vários trabalhadores canção, você sabe aquele passarinho que pula que só o diabo... o que é um trabalhador canção? É o que anda de empresa em empresa. Mas ele prefere muitas vezes pedir as contas, do que ir pro embate, ele prefere faltar o serviço para provocar uma demissão do que ir pro embate. Eu num entendo, ainda, a mente dos nossos trabalhadores, que fazem coisas absurdas e não tem coragem de participarem do sindicato. Por que não qualifica? Pra manter o salário baixo. O salário do Ceará é o pior salário do Brasil no ramo gráfico. A gente perde até pro Piauí.⁵

Ao ouvir essa descrição do comportamento dos trabalhadores e suas relações com os patrões e o mercado de trabalho, percebi a possibilidade de compreender uma teia oculta de reciprocidades e resistências. A partir daí, fui compondo uma trajetória de entrevistas, seguindo os contatos que cada um oferecia. A geografia da pesquisa começou nos arquivos do sindicato (jornais, atas e panfletos), localizado na Rua Floriano Peixoto, 2157, bairro José Bonifácio. Como os relatos insistiam em referir-se a gráfica *Tipoprogresso*, decidi visitá-la, na Rua Senador Pompeu, 754, Centro. Durante dois anos, nenhuma das visitas marcadas foi cumprida. Os proprietários indicavam uma data, eu comparecia, mas sempre estavam ocupados com uma nova reunião. Foi difícil encontrar tipógrafos e linotipistas que viveram aquele período. Há quarenta anos não existia celular e poucos operários possuíam telefone fixo. Muitos perderam o contato cotidiano ao se aposentarem, mudarem de empresa e ficarem sem rumo após a extinção de seus ofícios. Em alguns casos, a única forma de contatá-los era descobrir seus endereços e falar-lhes pessoalmente. Passavam-se dois, três, até quatro meses para eu ter a sorte de algum sindicalista descobrir o contato de um amigo do amigo.

A cartografia da investigação ramificou-se pela orla leste de Fortaleza: Pirambu e Barra do Ceará. Lá moraram e ainda moram alguns dos entrevistados. Foi no Pirambu que encontrei Damasceno e Thompson. Os novos contatos me levaram para bairros cada vez mais distantes como Mondubim, José Walter e Maracanaú. Os relatos logo demonstraram a riqueza

⁵ Juarez Alves de Lima. Entrevista concedida em 03/10/2012.

de experiências proporcionadas pelas memórias, convencendo-me cada vez mais da centralidade das fontes orais em nossa pesquisa.

O mais penoso não foi percorrer esse mapa em busca dos sujeitos e sim transcrever as entrevistas. Há cerca de quatro anos descobri ser portador de uma doença sensório-motora do grupo das distonias (*Síndrome do escritor*, ou *Cãibra do escritor*) originada no cérebro, sem causas ainda conhecidas, nem cura, nem tratamento. A doença impossibilita a pessoa de realizar o movimento repetitivo. Como sempre gostei de escrever, perdi a coordenação da mão direita. Aprendi a escrever com a mão esquerda. O neurologista recomendou, contudo, que não insistisse em mais nenhum movimento repetitivo, ou seja, escrever ou digitar, pois eu poderia perder totalmente o controle sobre essas duas atividades. Portanto, lidar com os antigos ofícios dos tipógrafos despertava em mim profunda paixão, porque se tratava de um trabalho feito com perícia, cuidado, lentidão, sem espaço para movimentos repetitivos, velozes, enfadonhos e nocivos. Já a linotipo (chamada um dia de computador mecânico) imprimia um ritmo intenso, representava o avanço técnico e o aparecimento das modernas doenças do trabalho: as lesões por esforço ou movimentos repetitivos (DORT e LER). O advento da informática foi a consagração de todas essas doenças, além de outras, tanto no mundo do trabalho quanto na vida cotidiana. No meu caso, a repetição e a velocidade desenvolveram a doença.

Ao passar do tempo, então, minha paixão por processos de trabalho criativos, artesanais e os preceitos de vida comunitária (caracterizada por uma vida orgânica com a natureza) tornou-se mais que um escape: virou uma referência de projeto de vida e de sociedade. O encontro com o livro *Inimigos do futuro: a guerra dos luditas contra a revolução industrial e o desemprego: lições para o presente* confirmou historicamente o que antes me era uma suspeita: as tecnologias são políticas (SALE, 1999, p. 210) e a luta contra o capitalismo e a sua lógica industrial deve levantar a questão da máquina (*Ibd.*, p.238). Nessa esteira de pensamento tentei estruturar o *Capítulo I* em torno das relações sociais e habilidades possíveis de serem desenvolvidas nos três processos de trabalho (tipografia, linotipia e offset), reconstituindo através dos trabalhos de memória de trabalhadores gráficos os limites e as possibilidades que os ofícios da palavra impressa proporcionaram para uma prática artística, fonte de satisfação e de orgulho profissional desses sujeitos, funcionando como uma perspectiva de resistência à concepção capitalista de tecnologia, baseada na lógica da exploração e voltada para o consumo.

Busquei também estabelecer uma relação (mesmo que de forma limitada) entre o papel da memória operária e a formação da consciência de classe. Adotei o legado da História

Social do Trabalho, principalmente as contribuições de E. P. Thompson, que em seu clássico prefácio à *Formação da Classe Operária Inglesa* (THOMPSON, 1987, p.9) define classe como um processo histórico em que sujeitos percebem que seus interesses coletivos são antagônicos aos de outro grupo social. A consciência de classe é a “forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, idéias e formas constitucionais.”(Ibd., p.9) O conceito de hegemonia cultural substitui as concepções de ideologia dominante, pois “define os limites do que é possível” (THOMPSON, 1998, p.79) em determinados períodos, mas não determina a forma como a dominação é representada pelos subalternos. Os pobres são capazes de produzirem uma cultura autêntica, mesmo que publicamente pareça consonante com as ideias dominantes, mas ocultamente coexiste como “uma cultura muito vigorosa e autônoma do povo, derivada de sua própria experiência e recursos.”(Ibd., p.79) Raymond Williams (1979, p.116) admite que embora a hegemonia ideológica seja “sempre dominante”, seu campo de influência “jamais será total ou exclusivo.”

A principal via de acesso às representações dos gráficos foi a entrevista, quando a oralidade movimenta-se por regras próprias ao diálogo e à memória. Esta preocupação imbrica-se com os estudos de Alessandro Portelli (2010, p.210) sobre história oral, que para o autor é um “território relativamente inexplorado”, porque a concebe como uma narração dialógica “que tem o passado como assunto e que brota do encontro de um sujeito que chamarei de *narrador* e de outro sujeito que chamarei de *pesquisador*, encontro geralmente mediado por um gravador ou um bloco de anotações.” As identidades vão também adquirindo novos sentidos, são atualizadas e ressignificadas pelas vivências e pelos trabalhos de memória:

A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio de negociação direta com os outros. Vale dizer que memória e identidade podem ser perfeitamente negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. (POLLAK, 1992, p. 05)

Dialogando com Pollak, Elizabeth Jelin (2001, p.24-5) também considera que “cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio.” Caminhando nas palavras da autora, as identidades e memórias não tem existência própria fora das relações sociais, das histórias individuais e coletivas. Os trabalhos de memórias operam seleções que põem o sujeito em relação com outros. A memória não é apenas “preservação de informação”, mas

também “sinal de luta” e “processo em andamento”: “memória não apenas como lugar onde você ‘recorda’ a história, mas memória ‘como’ história.”⁶

Outro objeto de nossa reflexão foi o discurso da autovalorização profissional do compositor tipográfico antigo, observando como “se associa tanto à valorização da imprensa como à defesa de sua liberdade de expressão” (MACIEL, 2004, p.114) . Já a indistinção nas representações de artista e artífice remonta há séculos e caracterizava o ofício do artista pela “produção de obras de arte através da associação entre trabalho manual, trabalho intelectual e sensibilidade.”⁷ O discurso de “nobilitação pelo trabalho” deriva do mutualismo das primeiras formas de associação, refletindo a construção de uma identidade coletiva fundada na qualidade do ofício com um estatuto de arte e não como um mero trabalho manual. As mudanças no processo de trabalho acarretadas pela introdução da linotipo trouxeram possibilidades ambivalentes: concorrência de um lado, mas ampliação da noção de classe por outro, além de “novas formas de praticar e representar o ofício.”(DURÃO, 1999, p. 198)

Isso porque os tipógrafos perceberam seu ofício se desvalorizando frente ao dos linotipistas, surgindo uma nova profissão, com um similar discurso de ofício-arte. Agora, os tipógrafos precisavam apelar a uma solidariedade para além do ofício e da categoria: a união de todos os gráficos. As inovações tecnológicas, desde o início do século XX, sempre foram experimentadas pelos trabalhadores como um choque social. (ALVES, 2007, p. 49) A arte tipográfica, desde a instalação da Imprensa Régia em 1808, contava com uma trajetória secular e só tardiamente - comparada com a Europa - foi abalada pelas transformações no processo de trabalho. Daqui em diante os linotipistas passaram a receber os maiores salários (GUALBERTO, 2008, p.35) e se apropriaram do discurso dos tipógrafos, ressignificando a linotipia como a nova arte gráfica. Outro adjetivo histórico que os gráficos adquiriram foram o de vanguarda organizacional (*Ibd.*, p.35) da classe operária, devido a suas qualificações exigidas pela profissão: ler e escrever. Em meio a um analfabetismo crônico das classes subalternas, eram habilidades bastante valorizadas.

Interessante observar como as mudanças no ofício não provocaram a extinção da tipografia, que continuou coexistindo com a linotipia até os anos 1980, mesmo ficando relegada a confecção de materiais que exigiam menos acabamento e qualidade gráfica: notas

⁶ PORTELLI, Alessandro. Memória e diálogo: desafios da história oral para a ideologia do século XXI. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. **História oral: desafios para o século XXI.**/ Organizado por Marieta de Moraes Ferreira, Tania Maria Fernandes e Verena Alberti. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/ Casa de Oswaldo Cruz/ CPDOC – Fundação Getúlio Vargas, 2000. P.69.

⁷ “A forma como se apresentam estes conceitos concorre para que se acredite que a ideia de que o termo artífice designaria uma categoria profissional inferior a do artista seja fruto de uma mentalidade própria dos nossos dias, mas que ainda não havia tomado forma no século XVIII.” (BONNET, 200, p. 49-51)

fiscais, cartões e anúncios. As duas profissões se engajaram no associativismo sindical e na luta política. (CASTELLAN, 2010) Essa nova segmentação provocada na categoria derivada das inovações tecnológicas “afetou a própria identidade dos gráficos e foi, ao longo dos anos 1960 e 1970, relativizando a definição do trabalho gráfico como uma ‘arte’.” (THIAGO, 2011, p.79) Agora, os linotipistas eram as vítimas da impressão offset, mudança decisiva que culminaria com a extinção da tipografia e linotipia na produção gráfica.

A expressão “trabalhador gráfico” adquiriu historicamente múltiplos significados e as várias denominações que o ofício recebeu ao longo de séculos estavam associadas as transformações ocorridas no processo de trabalho desta atividade: artesãos das palavras, tipógrafos, linotipistas e gráficos (num tom mais amplo e indiferenciado). Cada palavra refere-se a um determinado estágio de transformação na técnica de trabalho e na inovação maquinica. O discurso de orgulho do ofício propagado durante muito tempo na categoria construiu uma noção de saber profissional comparado a uma arte. Além disso, estes trabalhadores estiveram fortemente marcados pelo autodidatismo⁸ tanto na busca pela aprendizagem do ofício, quanto na busca pela educação política.

Não idealizamos, todavia, esse discurso de “glorificação do ofício”. Se já no final do século XIX se realizava na “prática da luta reivindicatória a transição do orgulho do ofício para a dignidade da profissão, conformando um sentido de identidade” (GONÇALVES, 2011, p.82), as últimas décadas do século XX foram marcados pela extinção de um antigo modo de fazer, sentir e perceber o ofício.

No capítulo I abordei as trajetórias de profissionais pertencentes a três gerações técnicas do trabalho gráfico (tipografia, linotipia e offset) a partir da aprendizagem e execução dos ofícios. Suas representações mapearam as fronteiras entre o manual, o mecânico e o automático, delimitando o campo de autonomia e controle possível sobre o trabalho.

No capítulo II conheceremos os males provocados pelos diferentes trabalhos, a decadência da linotipia e como os trabalhadores gráficos lidaram com a disciplina fabril.

No capítulo III a atuação dos trabalhadores atravessa as paredes das gráficas e vai para as ruas, ao cabaré e ao mercado de trabalho, finalizando com a experiência do tipógrafo e posteriormente impressor offset, Damasceno, no teatro operário, utilizando a arte para lutar contra a ditadura, reformular o sindicalismo e valorizar a cultura do trabalhador gráfico em

⁸ Para saber mais sobre o autodidatismo dos trabalhadores cearenses, ver: CARDOSO, Gleudson Passos. **“Bardos da canalha, quaresma de desalentos.”** Produção literária de trabalhadores em Fortaleza na Primeira República. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2009. ; ADELAIDE, Gonçalves. **A Imprensa dos Trabalhadores no Ceará: 1862-1920.** 2000. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2000.

particular e a cultura popular em geral. Ao fim desse capítulo talvez possamos construir uma resposta, mesmo que provisória para a pergunta: quais as lições deixadas pelos tipógrafos e linotipistas para a sociedade contemporânea?

1. Memórias e aprendizados

1.1. Tipógrafos: os artesãos das palavras

Em 5 de Janeiro de 1973, Uvanilson Teixeira Leite, formado pelo Curso de Artes Gráficas do SENAI, ingressou na empresa *Tipoprogresso*. Nascido em Fortaleza, o pai de Maranguape e a mãe de Pedra Branca, morou a vida inteira no Carlito Pamplona. Não queria depender do pai e foi trabalhar ainda adolescente. Interrompeu os estudos por causa da jornada de trabalho na gráfica, que durante o dia era de oito horas, sendo que frequentemente atingia dez horas por conta das horas-extras, não sobrando muita energia para estudar à noite. Por influência do pai, mecânico da *Refesa*, tentou seleção para tornearia mecânica e não obteve a pontuação exigida. Sabendo de vagas ociosas em tipografia, aceitou o curso sem nem saber do que se tratava.

Embora se considerasse tipógrafo capacitado, sua carteira profissional só viria a ser assinada no dia 15 de Janeiro daquele mesmo ano: “com dez dias ele já assinou, já carimbou, porque a gente era ‘de menor’ e tinha que ter o carimbo. Tudo direitinho. (...) Com 16 anos. (...) Auxiliar de impressor.”⁹

Através das expressões “já assinou”, “já carimbou” e “tudo direitinho” ele possivelmente está construindo uma imagem positiva do patrão sugerindo que foi um empregador responsável e justo, pois além de regularizar sua situação, o fez em apenas 10 dias. Essa pessoalidade na forma de contratar ainda presente naquelas décadas e nos dias de hoje são o resíduo de uma tradição longínqua que tanto suscitou polêmica: o paternalismo. Durante muito tempo foi abordado apenas pela ótica do poder, que impunha uma imagem do trabalhador passivo sempre grato e obediente ao senhor que provê o emprego, a moradia ou os benefícios. Thompson subverteu essa interpretação adotando o ponto de vista dos dominados e confrontando-o com a ideologia dos dominadores. O resultado foi a descoberta de uma cultura política dos trabalhadores mantida estrategicamente de forma subterrânea, ou oculta como sugere James Scott (2003). Essa cultura política foi denominada de economia moral¹⁰, conceito que resultou da análise das experiências dos artesãos da Inglaterra nas suas lutas contra o avanço da indústria moderna no século XIX. Esses autores nos proporcionaram ir

⁹ Uvanilson Teixeira Leite. Entrevista concedida em 23/09/ 2013.

¹⁰ Conceito trabalhado por Thompson em *A economia moral da multidão inglesa no século XVIII e Economia moral revisitada* em: THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

para além da aparência hegemônica do paternalismo difundida no discurso público e ofereceram um aparato conceitual capaz de escavar nas fontes os ecos de um discurso oculto e subversivo dos subalternos. Nosso mapa conceitual, portanto, parte dessa contribuição e ramifica essas questões a contrapelo para problematizar o discurso público (aparência de hegemonia da ideologia dominante) que também foi construído sobre o trabalho depois dos anos 1970 - confrontando o processo que foi denominado de “reestruturação produtiva” das relações de trabalho e das técnicas de produção – e sobre a função social das máquinas. Além disso, queremos chamar a atenção para os limites do conceito de estranhamento do trabalho, pois consiste na representação de uma tendência das relações sociais no capitalismo e nunca um processo fechado e acabado: “Ela não é uma imagem, mas uma parte da estrutura social historicamente enraizada, o que lhe dá uma margem de liberdade e lhe permite escapar à lógica estrita da reprodução.”(BENSAID, 2013, p. 61) De fato, os trabalhadores não se realizam plenamente no seu trabalho e nem no seu produto (a mercadoria), todavia demonstraremos que nunca estão completamente alheios a esse processo.

O conceito de economia moral de E.P. Thompson parece relegado a uma época áurea dos trabalhadores, quando ainda eram artesãos autônomos, donos de suas ferramentas e até mesmo de suas matérias-primas. E com o advento da revolução industrial suas ferramentas, suas matérias-primas e seus saberes profissionais secretamente cultivados e só transmitidos aos seus pares e familiares foram expropriados. Com a fábrica moderna, vence as relações impessoais do mercado capitalista, onde todos são atomizados, separados, se relacionam como indivíduos, não mais como família ou comunidade, mas somente como vendedor e comprador, capitalista e trabalhador. O trabalho se torna parcelado, a troca se autonomiza e o dinheiro se torna o senhor das relações entre os indivíduos. O operário se torna coisa e a máquina se personifica. A artesanidade do trabalho se transforma em mecanização, automatização. Todos os laços de dependência pessoal são dissolvidos e os códigos morais não regulam mais o mercado.

Porém, nem todas as batalhas foram perdidas naquele século. Teimosamente os tipógrafos persistiram em reproduzir na sua profissão traços de um ofício-arte. Aquelas lutas ainda continuam sendo travadas sobre novos contextos e com novos significados. Por isso, chamamos a atenção para essas sutilezas do discurso operário referentes a juízos de valor, a um código moral que ainda persiste nas relações assalariadas da fábrica. Não é mais aquela economia moral, mas outra cultura operária, que guarda semelhanças e novidades, forçando os patrões a recuarem na exploração em nome de alguns laços pessoais construídos ao longo do tempo. Os trabalhos de memória na oralidade dos operários entrevistados movimentam e

redefinem fronteiras (na maioria das vezes também ocultas) entre o discurso público (ou memória oficial) e a memória subterrânea (ou discurso oculto). (POLLAK, 1989, p. 4) E o discurso de Uvanilson está sempre traçando essas fronteiras. Algumas ficam ocultas e precisam ser destacadas. Ao lembrar a sua mudança de função, de auxiliar de impressor para impressor, fez uma definição das máquinas manuais que assumiu: “Elétricas, mas manuais”, frisa, porque, apesar de usar energia elétrica para ativar o motor, a alimentação com papel era feita com as mãos. Posteriormente manuseou máquinas “automatizadas”. Depois de 18 anos migrou da tipografia para o offset.

O regime fabril, no seu ingresso, já imprime um norte para a sua trajetória profissional. Formado chapista (sua classificação para “compositor tipográfico”), deveria armar os “tipos” numa “rama”, produzindo a matriz de impressão – as “chapas”. Mas, ao se apresentar na empresa o patrão informou que não havia mais vagas, restando, naquele momento, o posto para impressor, ao que respondeu: “Rapaz, eu vou tentar”. Afirma que gostou da experiência de aprender a impressão e ainda continuou a desenvolver a atividade de chapista: “é tanto que, eu vendo lá, como é que se trabalhava em chapa, eu fiz, o maior período foi chapa. Aí eu vi como é que se trabalhava em chapa lá, **profissionalmente**, então eu me adaptei, achei foi bom.” Sendo chapista e impressor ao mesmo tempo, percebeu que poderia ver na prática os contrastes e correspondências entre a composição do texto ou imagem na chapa e os seus resultados ao serem impressos no papel. Na sua visão, esse transitar de uma etapa a outra do processo de trabalho, sob o comando do mesmo operário, permite o aprimoramento das habilidades e sensibilidades. É uma experiência em que o sujeito redescobre (além daquelas aprendidas no curso formal) formas de executar e qualificar sua profissão: “É tanto que impressor, quando eu iniciei a parte tipográfica, quando você inicia, você vai tipo, assim, você fica tipo um artesão, porque você vai trabalhar manualmente, assim.”

A aprendizagem no mundo do trabalho – “profissionalmente” – era mais complexa e dinâmica do que nos cursos de formação. No SENAI os alunos desempenhavam as atividades quase sempre nas mesmas máquinas. A renovação do equipamento não acompanhava as inovações do mercado, sem falar que a sua manutenção deixava muito a desejar. O ritmo não era o mesmo, a qualidade não era a mesma. Foi até advertido pelo chefe de seção na *Tipoprogresso* porque não soube “controlar as cores”, os seus tons.

Se a máquina não “vai bem”, o operador também não, e vice-e-versa. Não significa representar o operário como um apêndice ou autômato da máquina. No ofício tipográfico o sujeito possui, ainda, autonomia para entender a maquinaria e refletir sobre

novas maneiras de executá-lo. Na fábrica, os tempos da aprendizagem, da execução do ofício e da produção de saberes profissionais se tornam simultâneos. Como ele transitou da tipografia para o offset, tem a possibilidade de elaborar comparações com base em suas experiências. A qualidade no offset é “assim, mais, mais diferenciada, ela não é diretamente, ela é... você não faz o serviço direto, é diferente da tipografia.” Ou seja, na tipografia o operador imprime direto no papel, já no “offset, você faz diferenciado, ela vai, ela passa uma impressão para uma borracha, da borracha passa para o papel. Resultado totalmente diferenciado. E a parte tipográfica é interessante por isso.” Para ele, a “parte tipográfica nunca deveria acabar, porque ela é muito artesanal.” Em offset o trabalhador gráfico, em sua opinião, deixou de ser um artesão gráfico. “O sistema é aquele ali e acabou-se”, não deixa margem para criação, improviso ou reparação. É verdade que a chapa tipográfica vinha pronta para ele encaixar na máquina e imprimir um exemplar (“a prova”). Se não gostar do resultado, tira a chapa, calça com uma madeira ou papel para ajustar: “Na offset não, se der errado, se falhou, tem que mandar gravar outra chapa. Artesão não, o tipo tá ali, mas não aparece na tipografia. Você faz um detalhe, você calça, com um papelzinho, sabe?” Um letreiro que estivesse sem acento em alguma palavra era ocasião para o improviso, mas embasado em uma longa experiência na tipografia. Caso estivesse faltando aquele tipo na caixa, o impressor poderia fabricá-lo com um pedaço de chumbo, “usando um estilete.” E assim acontecia com uma vírgula, um acento ou ponto. Ou então, um clichê (uma logomarca) com defeito, “pegava uma agulha pra ajeitar.”

Artesanalidade representa lidar diretamente com seu material de trabalho, exercer um domínio sobre ele e desenvolver uma interação mais recíproca entre pessoa, máquina e produto. Ser impressor tipográfico é saber lidar com “a minúcia do papel, com a minúcia do tipo que você vai trabalhar; a tinta. Tem que saber tudo bem detalhado mesmo.” Para demonstrar a superioridade que a tipografia pode alcançar perante o offset Uvanilson recorda certa vez quando seu patrão trouxe um “manual”:

Então, nessa época, o nosso patrão, ele visitava muito as feiras, as feiras em São Paulo. Ele trazia uns... na época, se eu tivesse guardado você ia achar interessante. Uma vez ele trouxe um manual, que todo mundo olhava assim: - Foi offset. Tão artesão que não era offset, era feito com tipografia. Um serviço tão perfeito que eles fizeram lá, que você pensava que... Se num me engano foi na década de 80, que foi numa feira, aí trouxe. Aí ele trouxe esse trabalho, um livreto.¹¹

¹¹ Uvanilson Teixeira Leite. Entrevista concedida em 23/09/2013.

O material era “todo tipografia, mas a coisa mais linda do mundo, a coisa mais linda do mundo, as impressões, tudo, detalhes, tudo”. O artesão trabalha “na minúcia”, trabalha com “detalhes”. Nas suas memórias esse “livreto” é lembrado como algo “interessantíssimo” e simboliza como a tipografia, devido às habilidades do “artesão”, ainda era capaz de surpreender e confundir os profissionais offsetistas. A minúcia e o detalhe representam a habilidade e a sensibilidade que as novas tecnologias da época não eram capazes de reproduzirem. Apesar de, atualmente, trabalhar no setor offset, na Imprensa Universitária da UFC (Universidade Federal do Ceará), “acontece muitas vezes de eu tá aqui, às vezes faz um serviço, aí eles me alocam, pra fazer um serviço, fazer um picote diferenciado.” O diferencial na sua formação está no saber profissional possível de ser aprendido apenas na tipografia: “Por que tem um profissional que faz um picote e faz com muita pressão, aí, com muita pressão estoura o papel; estourar é picotar antes do tempo, aí eu gosto de fazer um detalhe assim, um picote daquele que você mal percebe que tá picotado e o papel tá picotado.” Uvanilson é convocado para resolver problemas decorridos da sensibilidade limitada de profissionais que não desempenharam a tipografia. Não por culpa do trabalhador, mas porque no offset a relação do sujeito com o papel é marcada pela impressão indireta, retirando dele a capacidade de controlar a intensidade do processo sobre o material, provocando, por vezes, o estouro do papel. Para poder explicar essa intrincada rede de movimentos, mecanismos e ajustes, ele recorre a gesticulações, procura retalho de papel e precisa dispendar um grande esforço para descrever um procedimento na ausência de suas ferramentas, máquinas e materiais.¹² As indicações parecem abstratas (“detalhe assim”, “picote que você mal percebe que tá picotado”, “minúcia”, etc), porém, revela o quanto a tipografia depende do tato, da visão e da criatividade: “um trabalho desse, era interessante você vê, você vê o detalhe do trabalho.” No entanto, mesmo se visse, provavelmente eu não enxergaria o trabalho artístico cristalizado nesse material, pois meus olhos não são treinados nessa arte; não tenho olhos de artesão. Nesse ofício, não só o papel, mas também os olhos e as mãos se tornam ao mesmo tempo sujeitos e objetos deste ofício: “isso aí tudo são os detalhes, que, quem trabalha em tipografia mesmo é que percebe isso aí (...). São detalhes que é o profissional mesmo que vai ver isso aí; são uns detalhes bem minuciosos que existem na tipografia.” O impacto prejudicial que as novas tecnologias provocaram na sensibilidade desses “artesãos” pode ser avaliado no seguinte trecho:

¹² Mesmo sem os instrumentos ao alcance, seus corpos falam, comunicam-se através dos olhos, mãos e dedos. Não há como explicar seu trabalho sem desempenhar uma performance dos sentidos. (GILL, 2012, p.1-12)

Folheando um livro antigo, é comum passarmos os dedos sobre a superfície do papel, apreendendo e experimentando a impressão pelo toque, não só pelo olhar. Para os que lidam com a palavra impressa, uma letra pode ser tão física quanto um aperto de mãos, ou seja, um olho treinado *sente* a impressão. Ao contrário da escrita, na qual predomina a bidimensionalidade, na antiga impressão tipográfica a tridimensionalidade, ainda que sutil, esteve sempre presente. No entanto, nos modernos sistemas de impressão, e na tela do computador, novamente ausente. E, se hoje as *type foundries* da era digital reeditam as tipografias clássicas para este novo meio, todos eles parecem *achata*dos, carecem da *pegada de sentido*, que os tipos móveis modulares, nas mãos de artistas mais habilidosos, produziam de forma tão eficaz. (JUNIOR, 2009, p.35)

Se no setor privado a tipografia foi extinta, na Imprensa Universitária ele fala como se ela ainda sobrevivesse e resistisse em suas mãos – “Eu gosto da tipografia.” Para Walter Ong, a impressão aprofunda um processo desencadeado pela escrita. O foco da atenção é deslocado da audição para a visão. “A impressão de caracteres tipográficos alfabéticos”, na qual cada letra está gravada numa peça separada de metal, “embutiu” a palavra no processo de manufatura. Para ele, foi a impressão e não a escrita, “que realmente reificou a palavra.” Ela provoca uma tendência a secundarizar a oralidade no processo de composição do texto e o tipógrafo focaliza a sua atividade no controle da posição da letra e dos seus efeitos visuais: “O controle da posição é tudo na impressão.” (ONG, 1998, p. 139)

O processo de aprendizagem de Uvanilson permeia toda a sua trajetória pelo ofício e ganha significação especial nas suas memórias pelo fato de poder compará-la com o offset. Ele viveu essa ruptura na profissão. Pela sua descrição percebemos as ambiguidades desse novo setor, onde se trabalha “diretamente e indiretamente ao mesmo tempo.” Isso porque “você coloca a tinta lá e a impressão é feita indireta, como a gente chama; a tipografia é feita direto; uma impressão direta.” Tal modificação repercutiu diretamente na sensibilidade do trabalhador: “É tanto que se você vê uma tipografia, se ela for mal feita, você vira o papel, você vê as nuances, assim, fica tipo um relevo; você trabalhando com detalhes, você não percebe, não deixa ficar o relevo, apesar de ser direto.” Ou seja, a tipografia aprimora o sentido da visão e do tato, permitindo ao operador o controle da intensidade da força a ser usada na impressão. O sujeito, simultaneamente, vai conhecendo as suas potencialidades, as da máquina e as do papel. Na impressão “indireta [offset] você pode até estourar o papel, como se diz, machucar o papel que ele não aparece.” Na tipografia, entre a boa impressão e seu oposto – o estouro do papel – havia uma fase intermediária (a formação de um relevo) sobre a qual o tipógrafo poderia examinar seu progresso e interferir para evitar o dano do material. Então, a maior vantagem era para o patrão, já que o trabalhador evitava maiores

prejuízos com o papel? Na verdade, essa era mais uma oportunidade em que o trabalhador podia aprimorar a sua arte e que foi extinta pela impressão offset.

Entre 1973 e 1991 desempenhou a tipografia, mas como afirma que seu patrão “gostava de dar oportunidade, pra quem já estivesse na casa”, parou de relutar em assumir outra função. Durante muitos anos insistiram na empresa para que se integrasse no setor offset, por causa da qualidade de seu trabalho na tipografia. “A chefia dizia: ‘- Rapaz, vamos passar para offset!’ Eu dizia: ‘- Não...’”, sempre irredutível, apoiado na paixão em ser tipógrafo. Essa resistência não provinha só de um sentimento; era também razão; inteligência. Percebia que no offset se trabalhava mais. Embora o serviço na tipografia também fosse “pesado”, a maior capacidade produtiva das novas tecnologias aceleravam o ritmo e intensificavam a jornada, provocando mais cansaço: “na offset trabalhava-se mais.” Em meados de 1991, após tanto assédio, mudou. Sua decisão também foi estratégica. Coincidiu com a chegada de uma nova máquina, pequena, “para lidar com serviços pequenos.” Ficou atento, observou durante um breve tempo como funcionava e pensou: “próxima vez que me chamarem, eu mudo.”

Ela era tipo do estilo da máquina que eu trabalhava, só que era offset. Era a mesma máquina: máquina Heidelberg. E a outra era máquina Heidelberg. Então, era o mesmo, trabalhava quase no mesmo estilo, só que uma era tipográfica, outra era offset. Aí, eu ia só aprender a trabalhar no sistema offset. Pronto. Aí, passei quatro meses. Aí, pronto, fiquei só na máquina.¹³

Não sentiu dificuldade. Apesar de ser um processo diferente, já tinha um bom conhecimento de produção gráfica. Bastava aprender a balancear a tinta com a água. Por isso, reafirma que aprender e desempenhar a tipografia era bem mais “difícil.” “Em offset, mesmo que você seja um leigo, rapidamente você ensina uma pessoa”, em se tratando de impressão gráfica:

Eu via que o patamar... a subida dos degraus lá era assim. Como eu trabalhei numa máquina manual, depois fui pra uma máquina de Leque, uma menorzinha automática. Depois fui pra uma máquina, justamente essa mesma máquina que tinha o mesmo sistema da offset, que era uma GTO-Heidelberg; aí depois fui trabalhar num prelo. Toda máquina de um tamanho ia aumentando. No prelo, eu trabalhei no prelo, aí chegou um rapaz que já tinha trabalhado lá, aí quando ele assumiu o prelo eu voltei. Aí eu fiquei sem máquina. Fiquei lá oscilando, oscilando, aí voltei de novo pra máquina Heidelberg. Daí fiquei. Só nessa aqui eu fiquei 12 anos. Aí foi uma época que, rapaz, sabe de uma coisa, eu tenho de mudar mesmo. Eu num vou ficar aqui porque num tem mais pra onde eu ir nesse setor.¹⁴

¹³ Uvanilson Teixeira Leite. Entrevista concedida em 23/09/2013.

¹⁴ *Idem*.

Na Imprensa Universitária, quando do seu ingresso em 1994, sua função passou a ser definida apenas como impressor, uma vez que estava capacitado para assumir tanto a tipografia quanto o offset. Ao ser interrogado sobre em qual função se sentiu mais realizado (tipografia ou offset), respondeu: “Depende da época, né. Na minha época de tipografia eu fui bem feliz mesmo. Foi aonde eu cheguei a construir minha casa; casei; fiz minha família. Agora, eu tô só mantendo, né.” Como associou a satisfação profissional com as realizações materiais (casa, casamento, família, etc), tentei ser mais preciso quanto ao desempenho do ofício em si, ao que respondeu:

Rapaz, porque é o tipo da coisa: existe trabalhos e trabalhos, né. É como você vai fazer uma estatueta, tem uma estatueta de um material e de outro, você, essa aqui você fez bem, a outra você, num fez melhor, mas você fez outro modelo desse material aqui você fez outra coisa melhor. Aí, é o tipo da coisa: tem uns tópicos melhores na tipografia e tem uns tópicos na offset. Tem os momentos... dos serviços, a qualidade dos serviços que chega pra você fazer, concluir. Tem esse porém... tem às vezes que você tá bem e a máquina tá bem. Às vezes a máquina não tá bem e você fica chateado. Você tem que tá bem, né. Depende muito de como você amanhece o dia.¹⁵

Durante sua vida imprimiu diversos materiais, como livros, folders, notas fiscais, mas nunca conseguiu fazer leituras aprofundadas porque o ritmo de trabalho era intenso. A atenção devia ser redobrada para acompanhar todo o processo, desde a alimentação da máquina com papel até o encaixe da matriz de impressão, além de observar o funcionamento de suas peças. Até as automáticas precisavam ser supervisionadas, não dava para sentar, ler e deixá-la sozinha. Um desajuste, uma letra ou mancha indesejada levariam centenas de folhas ao prejuízo. Ficou surpreso quando indagado se colecionara trabalhos feitos em vida ou ao menos se guardara como lembrança algum impresso de sua autoria: “Não colecionei. Hoje em dia, você fez essa pergunta assim, eu até fiquei assim pensando... Quando agora fui fazer o memorial¹⁶, aí eu fiquei, rapaz, era pra me ter guardado alguma coisa.” Se arrepende de não ter armazenado algo e não sabe explicar o porquê disso. “E é porque lá mesmo, trabalhando na *Tipoprogresso*, você pegava uma ordem de serviço, você tinha que colocar, sempre guardar o impresso”, mas nunca se preocupou em “arquivar” para si. “Eu arquivava, quando chegava uma época eu descartava tudo de novo; anualmente fazia limpeza na minha gaveta”, recorda com um ar de lamento. Não recorda nem mesmo o último livro que imprimiu na Imprensa

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ No momento da entrevista ele revelou que alguns trabalhadores gráficos e a professora Adelaide Gonçalves estavam tentando montar um memorial da imprensa.

Universitária, e se tivesse guardado algum, não seria exatamente pelo seu conteúdo, mas pela qualidade da impressão; do acabamento. A função de se armazenar nas gavetas um exemplar impresso do serviço a ser executado, chamado de “prova”, era defender o trabalho. Se o cliente reclamasse de alguma informação errada, o impressor comprovaria que o erro não partiu da impressão, mas talvez da composição. Se o compositor fosse culpado pelo patrão, tentaria provar que o erro veio do original trazido pelo cliente. Com o acúmulo de “provas” nas gavetas, a atitude era mandar para o lixo e desocupá-las para os próximos impressos.

Fazia até três “viradas” por semana – “segunda, quarta e sexta.” Na madrugada, de acordo com o regime da empresa, o empregado deveria trabalhar o turno inteiro, sem dormir, contudo, ele acelerava o ritmo no início da noite, adiantando ao máximo o volume de serviço para no horário do lanche (uma hora da madrugada) emendar com uma “cochiladinha.” Pedia a alguém, um servente, por exemplo, para acordá-lo após umas duas ou três horas de sono, do contrário, não dava para suportar a noite inteira. Essa rotina de “viradas” deixou sequelas, invertia o tempo biológico e muitas vezes ao deitar na cama, a insônia se abatia sobre ele e expulsava o sono. A brincadeira era ingrediente corriqueiro para passar o tempo, extrapolando, em certas ocasiões a tolerância dos outros. Alguém pegou “um chumaço de algodão” e encharcou-o de “RESTAURALITRO”¹⁷, um líquido “que queima”, para jogá-lo no meio das pernas de um rapaz trabalhando numa das máquinas. “Nesse dia, quase ia tendo morte! Uma brincadeira chata, né.” Com as pernas ardendo, ele pegou uma espátula de aço e correu atrás do outro. Dois serventes o agarraram para evitar coisa pior e interromperam a perseguição. Não só as pernas sofreram queimaduras como as partes íntimas também. Os danos foram graves porque a noite todos trabalhavam “mais à vontade” e ele estava com um “bermudão bem folgado.” Outra vez, um tal Evaldo, colega na *Tipprogresso*, conhecido por ser “meio assustado”, foi alvo de uma travessura do chefe do setor. “O chefe botou um pano em cima dele como se fosse um agasalho, né, e colocou um chapéu de palha, ninguém sabe onde ele arrumou esse chapéu de palha”, ficou escondido entre duas estantes ao lado da máquina. Quando a vítima se virou e viu aquela figura de lençol, soltou um grito e “caiu pra trás.” “Foi um alvoroço, o cara pensou que era uma visagem”, e nesse dia ninguém trabalhou mais, “abanando esse rapaz, buscando álcool pra passar nele.” Desmaiou perto de uma hora e “só foi retornar três horas da manhã.” “Rapaz, esse cara morreu!” O chefe ficou “morrendo de medo.” Em alguns setores, ninguém queria trabalhar só. Durante o dia as

¹⁷ Produto químico à base de solventes e aromáticos, utilizado para restaurar blanquetas (rolos usados em impressoras offset). Altamente tóxico se inalado ou em contato com o corpo.

brincadeiras eram arriscadas e quase não aconteciam porque o padrão circulava de “meia em meia hora”.

Começamos com uma parte da narrativa de Uvanilson, por se tratar de um trabalhador que não se classifica como um militante sindical ou político. Se antes a tendência historiográfica privilegiava os heróis “de cima”, sobre os quais se dispunham de muitas fontes, principalmente documentos oficiais, posteriormente as classes subalternas passaram ao primeiro plano da análise histórica. Contudo, a classe trabalhadora, ou as multidões seja de qual for a época, também foram em algumas tendências, analisadas sob a ótica das massas anônimas, cuja individualidade dos sujeitos começam e terminam na coletividade, perdendo o valor analítico de suas trajetórias individuais para a pesquisa. Na contramão deste posicionamento, historiadores debruçaram-se sobre as biografias de trabalhadores militantes, sejam sindicais, anarquistas ou comunistas. Para Benito Bisso Schmidt, essas trajetórias de vida, ou biografias, devem ser tratadas como “um prisma, um ponto de observação, para se entender melhor uma determinada época e um determinado local.” (SCHMIDT, 2000, p.9) Por isso apresentamos momentos de suas trajetórias, sejam de operários militantes ou não. Visto que as narrativas são estruturadas sob uma tensão, uma ambiguidade, entre a coletividade da classe e a individualidade dos sujeitos. As narrativas são também “autobiográficas” e “evidenciam de forma clara como a trajetória de um indivíduo varia no tempo, o que atesta, mais uma vez, aquilo que Pierre Bordieu chamou de ilusão biográfica – a ilusão de linearidade e coerência do indivíduo.” (SILVA, 2011, p.342)

Certo dia, entrevistando tipógrafos na Imprensa Universitária, um trabalhador emprestou-me um livro que usou durante um curso técnico em Artes Gráficas. “A Tipografia é quase sempre um ofício, mas muitas vezes é uma arte”, assim inicia sua apresentação. Algumas ideias interessantes – além de ser uma representação pessoal do autor do livro, também podem expressar uma experiência coletiva do ofício – merecem destaque:

Por falta de apresentação, o arranjo tipográfico de uma obra, mesmo de valor, pode agradar como pode desagradar. A parte editorial é apenas um setor da tipografia.

Há o pensamento do autor e escritor, que se propaga, na maioria das vezes, de indivíduo para indivíduo ou de geração para geração. O êxito ou fracasso dependem, em grande parte, da tipografia, pois, como se sabe, só recebemos bem uma excitação psicológica, se vier de forma agradável e atraente. (GERMANO, 1985, p. 5)

Ou seja, a tipografia é classificada como uma “intermediária para transmitir o pensamento do escritor para o leitor”, não cabendo ao tipógrafo produzir ou interferir no

ideário do texto, mas somente forjar e aprimorar o veículo material para transmiti-lo ao leitor. Na produção gráfica é isso o que acontece. Na gráfica o tipógrafo é excluído da fase de concepção da mensagem a ser impressa, sendo-lhe delegada a função de imprimi-la no papel. Tipografia é a arte de “compor e imprimir com tipos móveis. Numa tipografia, o profissional, que é chamado tipógrafo, confecciona com letras de chumbo as chapas para os impressos”; para a composição de uma chapa tiram-se as letras de chumbo (tipos) da caixa e coloca-se uma por uma no componedor, “no qual são arrumadas e espacejadas conforme se deseja.” Uma ao lado outra, formam as palavras e linhas, “cujo conjunto é chamado de composição”; esta formação vai transportada até a impressora tipográfica “numa peça quadrangular, denominada bolandeira ou galé.” Na tabela a seguir resumimos algumas ferramentas do tipógrafo:

FERRAMENTAS DO TIPOGRAFO

Ferramentas	USO	CONSERVAÇÃO
Componedor	- reunir os tipos, formando as palavras e as linhas na medida que se quer.	- evitar quedas – não apertar demasiadamente a alavanca - limpá-lo periodicamente
Galé	- para colocar as linhas já compostas. - montar chapas - transportar chapas	- evitar quedas, arranhões e umidade
Divisório ou porta original	- fixar o original à caixa tipográfica diante do tipógrafo	- evitar quedas
Lâmina de compor	- facilitar o deslizamento do tipo no componedor - retirar as linhas do componedor - sustentar as linhas na distribuição	- não entortá-la – evitar rebarbas – limpá-la periodicamente
Ponta	- fazer emendas nas chapas, isto é, tirar as letras que estão amassadas ou erradas	- ponta bem aguçada – não gravá-la nos utensílios de madeira
Pinça	- fazer emendas nas chapas	- não abrir as lâminas
Tipômetro	- medir composições, originais, etc.	- evitar quedas – não entortar – não arranhar



Componedor



Forma

Fonte: <<http://tipografos.net/glossario/composicao.html>>. Acesso em: 23/03/2014.

Impressora Minerva



Fonte: Acervo do Museu da Imprensa Nacional

Disponível em: <<http://portal.in.gov.br/museu/acervo/impressoras-minervas>>. Acesso em: 23/03/2014.

Rotativa Leopoldo de Bulhões



Primeira rotativa de grande porte importada pelo Brasil. A compra ocorreu no Governo Rodrigues Alves para servir à Imprensa Nacional. A aquisição foi realizada em 1902 pelo ministro da Fazenda José Leopoldo de Bulhões Jardim, que esteve à frente das finanças nacionais de 1902 a 1906. Em homenagem, a impressora ganhou o seu nome.

Fonte: Acervo do Museu da Imprensa Nacional

Disponível em: <<http://portal.in.gov.br/museu/acervo/rotativa-leopoldo-de-bulhoes>>.

Acesso em: 23/03/2014.

Outro momento importante é o conhecimento da caixa, isto é, “saber encontrar as letras distribuídas nos respectivos caixotins (compartimentos da caixa tipográfica)”. Essa caixa tipográfica estava dividida em “CAIXA ALTA e caixa baixa”: na primeira estavam

distribuídas as letras maiúsculas na ordem alfabética e na segunda as letras minúsculas, os algarismos e espaços. Em outra região ficam localizadas as letras acentuadas e os símbolos. No momento de guardar os tipos nos caixotins (distribuição) era crucial não misturar as letras e sinais “evitando assim pastel e aborrecimentos aos outros tipógrafos.” Os tipos eram feitos de três metais: chumbo, antimônio e estanho. Cada tipo possui um desenho (letra, acento, sinal, etc) em alto relevo chamado de “olho.”

Uma das maiores dificuldades para o principiante, segundo o manual, é se habituar à total inversão de padrões na composição das linhas: “O principiante em Artes Gráficas deve aprender a ler os tipos invertidos “negativos” lendo da esquerda para a direita e de baixo para cima.”

MATERIAIS USADOS PELO TIPÓGRAFO

Materiais	Constituição	USO	CONSERVAÇÃO
Tipos	Chumbo Estanho Antimônio	Na composição de chapas para impressos diversos	Evitar misturas com outros tipos e não tocar no olho do tipo
Caixa	Madeira	Depositar tipos	Limpas, sem pó, cada letra no seu respectivo lugar, caixotim
Material branco	Chumbo Estanho Antimônio	Espaços = separar palavras	Não forçar a entrada de espaço fino na justificação
		Quadrados = fazer medidas no componedor	Evitar quedas e rebarbas
		Entrelinhas = separar linhas umas das outras	Não entortá-las
		Guarnições = guarnecer chapas na rama e preencher grandes claros	Evitar arranhões
Fios	Latão	Separar colunas de uma chapa, fazer contornos, sublinhar palavras, títulos, etc	Evitar queda no olho do fio e limpar com gasolina ou líquido “Brasso”
Orlas	Chumbo Estanho Antimônio	Usado especialmente para contornos de chapas	Evitar arranhões ou quedas no olho dos mesmos

Conhecendo um pouco de suas ferramentas e técnicas, vemos que “apesar de tornarem-se assalariados, os tipógrafos continuam trabalhando como artesãos: utilizando instrumentos manuais e controlando o próprio ritmo de trabalho.” (LOPES, 2011, p.75) Apesar da disciplinarização capitalista, ainda produzem condições de frear, numa certa medida, a intensificação da exploração do trabalho.

Apostilas recentes seguiram a tendência de inferiorizar a qualidade da impressão tipográfica e relegá-la a um capítulo curioso, mas representativo do atraso da tecnologia: “O resultado é uma impressão com forte cobertura tonal. Contudo, apresenta alguns inconvenientes: lentidão na impressão e na secagem, além de uma qualidade final baixa do impresso.”¹⁸ Já as memórias dos tipógrafos funcionam como um contraponto, pois a “lentidão” pode ser vista como um aspecto negativo muito mais para o empresário, interessado em aumentar a exploração do trabalho para elevar a produtividade de impressos. A questão da “qualidade” baixa também pode ser relativizada nos discursos dos tipógrafos, para os quais seu ofício produzia efeitos singulares. Costa, sobre seu aprendizado e execução da “arte”, também reforçará essa valorização que atribui às qualidades insubstituíveis da tipografia.

Por volta de 1985 ou 1986, José Costa Bezerra (Costa) lembra (sem muita exatidão da data) do curso de Artes Gráficas feito no SENAI, com duração de quase dois anos. Quando ainda funcionava na Barra do Ceará, escolheu primeiramente o curso de torneiro mecânico, no entanto, os instrutores orientavam os recém-ingressos a conhecerem antes de se decidirem definitivamente. Ao visitar todas as oficinas, se apaixonou pela de Artes Gráficas, porque achou uma profissão que “dependia da qualidade do ser humano, fazia aquela impressão, aquele processo todo do começo ao fim, ter, vamo dizer assim, no final, uma assinatura que aquilo ali só saiu daquele jeito porque você teve capacidade de fazer, num foi a máquina.”¹⁹ Pegar um papel “do nada” e transformá-lo em impressões que antes ele achava serem coisas simples, mas quando conheceu o processo ficou impressionado com a complexidade. A palavra “assinatura” aparece na sua fala de forma quase imperceptível. É preciso voltar e analisar a sua carga implícita de sentido. É verdade que não se repetiu, na forma nominal, nas outras narrativas desta pesquisa, mas cremos que se manifesta como uma resistência, ainda que residual, dessa representação da tipografia como uma arte. Folheando um trabalho sobre a “tipografia popular” (arte manual de escrever letreiros, cartazes, faixas, mensagens, etc, em diversos materiais, por pessoas com ou sem formação profissional), o

¹⁸ FIEB/SENAI. **Produção Gráfica**. Unidade dendezeiros. Área tecnologia gráfica. Salvador, 2004. P. 37.

¹⁹ José Costa Bezerra. Entrevista concedida em 24/04/2012.

autor observa que o pintor “em muitos casos curiosamente grafa junto à sua assinatura a palavra ‘arte’” (MARTINS, 2005, p. 11). Esses atos consistiriam em “táticas de ocupação, atos de resistência diante de um mundo estrategicamente organizado.” (*Ibd.*, p. 60) No caso de Costa, seria uma resistência ao estranhamento capitalista de seu trabalho. Ele insiste em apropriar-se, mesmo que simbolicamente, do produto, imprimindo uma autoria, uma marca não capitalista ao seu trabalho.

Vindo de uma família de pequenos comerciantes, é cobrado dos parentes o fato de não desempenhar a atividade e ter escolhido a tipografia. Sua mãe sempre lamenta: “Rapaz você poderia tá aqui com a gente, trabalhando com a gente aqui, você não taria trabalhando pros outros. Você taria trabalhando numa coisa que era sua mesmo.” Já na tornearia mecânica, considerou algo “muito parado, o cara ficava em frente a um torno, ficava limando aquela peça, aquele negócio.” Não era para ele. Parecia ser uma coisa muito “mecânica.” Todos os dias fazendo da mesma forma, a mesma coisa. Por sua vez, no setor gráfico “nenhum serviço é igual ao outro.” Exige-se grande habilidade profissional.²⁰ Diariamente um supervisor munido de uma prancheta avaliava o tipógrafo de hora em hora, atribuindo cores ao grau de produtividade em cada máquina e repassava ao patrão: a cor vermelha (baixa produção), amarela (ainda estava “acertando o serviço”, fazendo ajustes) e verde (alta produção). Os serviços de maior qualidade e mais complexos eram delegados aos tipógrafos de “maior capacidade.”

Não teve dúvida e outros também mudaram de opção: escolheram a tipografia. Sem vagas para todos – “umas nove pessoas queriam fazer” –, os instrutores conversaram e conseguiram convencer alguns a retomarem a escolha de origem. Antes de terminar o curso, faltando uma semana, foi indicado para a *Tipoprogresso* e não recebeu o diploma. Pensava tratar apenas de uma visita para conhecer uma empresa gráfica por dentro. Nunca imaginou que no dia seguinte já teria que levar a documentação para começar a trabalhar. Orgulhou-se porque lhe foi dito que apenas os alunos com os melhores desempenhos foram escolhidos.

Encaminhado para a *Tipoprogresso*, ingressou no setor tipográfico “que não tava ainda na grande transformação tecnológica.” Ele se refere ao advento da tecnologia offset e observa seus impactos a partir do seu local de trabalho: “A *Tipoprogresso* tinha mais de 300 pessoas e hoje só deve ter uns 80; o offset evoluiu para a informática e eliminou muitos postos de trabalho; hoje a gente vê gráfica fazendo uma produção que a gente naquela época

²⁰ Seus critérios são parte de uma tradição dos artífices, que buscam sua valorização profissional escolhendo profissões em que se empregam inteligência e “inventividade para construir algo. Este valor do ofício poderia atender, simbolicamente, uma vontade de prestígio – por ser especialista em algo – entre os demais trabalhadores.” (LIMA, 2009, p.102)

jamais acreditou que iria alcançar.” Um tipógrafo poderia se formar através de uma “escola técnica”, ou o “impressor se formava no chão da própria fábrica.” Nessa segunda modalidade, o dono da empresa escolhia “dois ou três camaradas mais chegados à empresa, ou então que se destacassem, e colocava o pessoal que era profissional, para ensinar, que no caso seriam os auxiliares.” Contudo, alguns profissionais se recusavam a atender essa política do patrão porque, segundo Costa, “tinha uma preocupação em não inchar o mercado de profissionais para não achatam os salários; não ensinar aquele pessoal porque os profissionais eram demitidos.”

Acertos manuais aqui, numeração acolá, “você tinha que ficar sempre olhando para num ter perigo de errar as impressões”. Lidando com folhas de diferentes tamanhos e texturas, para cada material uma forma de operar a máquina, uma dosagem maior ou menor no tato, tudo aprimorado pela experiência. Seu tempo é lembrado como o “do tipógrafo mesmo”, em que tudo era feito manualmente.

Sua concepção de “automático” só é evocada quando se refere às máquinas que provocaram alguma mudança marcante. A “Gutenberg”, por exemplo, conseguem rodar até 4.500 impressos por hora. As qualidades que passam a serem destacadas são agora velocidade e produtividade. As memórias dos tipógrafos parecem sempre se delinearem entre uma fronteira separando passado, presente e futuro. Eles estão sempre comparando, porque a ruptura foi drástica demais:

E eram serviços que já foi mais complicados, porque além de ter a questão também do, do, acerto manual, também tinha a questão de você ter o cuidado com numerações, porque a gente trabalhava de forma, com numeradores que hoje em dia você coloca uma numeração também é fácil mas antigamente eram uns numeradores que eles apresentavam defeito, que você tinha que ficar sempre, é, olhando pra não ter perigo de errar as impressões.²¹

Falando de uma terceira fase do setor tipográfico, mais uma vez recorre a uma função trazida por nova máquina, “de tamanho quatro, que são folhas grandes, que você divide em quatro tamanhos e ela roda aquele tamanho.” Finalmente, classifica o último momento da tipografia com o advento do “chamado prelão, que é a folha de tamanho um, que são, é, máquinas que além de ser muito grandes, trabalha com maior tamanho, medida de papel.” Para ilustrar a diferença, compara com uma máquina do começo de sua trajetória, na qual ao se trabalhar com numerador de páginas, “era só um, nessas você chegava a trabalhar com 36 numeradores, com numerações que nenhum poderia enganchar, porque se enganchar

²¹ José Costa Bezerra. Entrevista concedida em 24/04/2012.

perderia uma folha.” Se o tipógrafo tivesse que imprimir (“rodar”) mil páginas, cada bloco de folhas tinha que ter o mesmo número e só mudar a cada mil páginas. “Se todos batessem 1, e um enganchasse, ficasse no zero, aquele papel estaria perdido e pra empresa aquilo seria um prejuízo.” O processo de mudanças não parou e a “gente foi pegando máquina mais evoluída.”

Mas nem tudo para ele consistiu numa evolução positiva. Trabalhando numa gráfica que imprimia produtos diversos, observa que atualmente os impressos simples (cartões de visita, bilhetes, etc) possuem geralmente as mesmas características: são lisos. Já no seu tempo, os tipógrafos eram capazes de produzirem relevos, “que era um processo americano”, o qual só era feito nas máquinas da primeira fase, “na parte da máquina manual.” Um convite de casamento, por exemplo, “e você vê aquele fundo sem tinta, aquilo era um trabalho altamente artesanal (...) não é qualquer impressor que faz aquilo dali.” Ele mesmo confeccionou convites de casamento para a família Jereissati, para quem a empresa produziu muitos serviços: “A Renata Jereissati, eu fazia as participações dela, que era os convites, era tudo feito em alto relevo; era feito em tipos manuscritos que eles se elevavam do papel; é o que a gente chama isso daí de relevo americano.” Outro mecanismo que valorizava o impresso era o “hot stamping”, consistindo num processo a quente, conferindo um aspecto brilhoso a um nome ou gravura: “também era um acerto complicado, na questão tipográfica.” Admite que “hoje em dia, o setor tipográfico é um setor já ultrapassado, mas a empresa que domina e que tem esse setor tipográfico, ele hoje faz coisa no mercado que faz o diferencial”, pois nem todas as empresas com produção offset são capazes de realizarem tais efeitos de “tato profissional mesmo; são serviços feitos manualmente, mesmo.” O trabalho manual não está totalmente apartado do trabalho intelectual, que não pode ser confundido somente com a concepção do texto a ser impresso, tarefa que a lógica capitalista de produção foi ao longo dos séculos expropriando do trabalhador gráfico e concentrando nas mãos de um redator, ou seja, o tipógrafo foi deixando de ser um “jornalista”, e se tornando operário gráfico. Porém, ainda persiste um saber operário munido de segredos profissionais. De fato, como já anteriormente dialogado com a obra de Walter Ong, o espaço tipográfico prioriza a visão, o posicionamento, e torna a audição secundária. Mas essas são as impressões que temos quando analisamos os impressos ao longo da história. Contudo, o impresso é o resultado. Aqui, estamos “ouvindo” o ofício em seu processo e os tipógrafos estão constantemente se referindo ao sentido das mãos (textura, relevo, decalque). Vilém Flusser, (2007, p. 62) com sua acurada sensibilidade, chama a atenção para isso:

A crescente imaterialidade (Undinglichkeit) e a impalpabilidade da cultura já são hoje uma vivência diária. As coisas ao nosso redor estão encolhendo, em uma espécie de “miniaturização”, e ficando sempre mais baratas; em contrapartida, as não-coisas em nosso entorno inflam, como é o caso da “informática”. E essas não coisas são simultaneamente efêmeras e eternas. Não estão ao alcance da mão (vorhanden), embora estejam disponíveis (zuhanden): são inesquecíveis.

Em um contexto como esse, as mãos não tem nada a procurar e nada a fazer. Uma vez que a situação é inalcançável, não há nada a ser tocado e manipulado. A mão, a atividade de apanhar e de produzir, tornou-se aí supérflua. E o que precisa ainda ser apreendido e produzido é efetuado automaticamente por não-coisas, por programas: por “inteligência artificial” e máquinas robotizadas. Desse modo, o homem se emancipou do trabalho de apreender e de produzir, e ficou desempregado. O atual desemprego não é um fenômeno conjuntural, mas um sintoma da superficialidade do trabalho nesse contexto imaterial.

Entre os tipógrafos, portanto, ainda figurava uma personalização de seu trabalho, no qual vigoravam ferramentas como extensão das mãos, como próteses, e as mãos como ferramentas diretas. Tanto Uvanilson quanto Costa estão sempre traçando, em suas descrições, as fronteiras entre o que é manual ou automático. A presença do discurso de ofício da arte é marcante em suas falas e nos remete, em parte, à figura do mestre-artesão, muito antiga na tipografia. Não se trata de defendermos, aqui, a imagem idealizada de uma atividade ausente de conflitos sociais, imaculada pelas relações capitalistas. Não existiu apenas uma forma de praticar a tipografia. Ela foi sendo reformulada ao longo dos séculos, forçada, em muitos contextos, a se adequar à lógica da produção e do consumo. “A tipografia nasceu em conflito, pois já Gutenberg teve de enfrentar os copistas, que ao verem a sua manual arte substituída pela prensa, a apelidarem de coisa do demônio”²², pois favoreceu a produção de impressos em larga escala, de acordo com os parâmetros da época. Durante três gerações tecnológicas da produção gráfica (tipografia, linotipia e fotocomposição offset), sempre quando uma aparecia, entrava em conflito com a anterior, gerava um discurso de superioridade técnica e a desqualificava como arcaica (de baixa qualidade).

Não queremos aqui atribuir uma consciência de ofício, vertical. E.P. Thompson (1987) lamentou como os historiadores insistiam em abordar o sindicalismo inglês depois de 1830 como algo totalmente novo, enquanto que na verdade, o sindicalismo do século XIX era largamente tributário do associativismo do século XVIII, estruturado sob vários costumes dos antigos artesãos (o controle do aprendizado, o fundo de greve, o sistema de circular pelas cidades). A consciência e práxis da classe trabalhadora inglesa não foi subproduto da indústria

²² MALAQUIAS, 2007, p. 3. Disponível em: < <http://tipografos.net/cadernos/cadernos-2.pdf> >. Acesso em: 12/08/2014.

fabril, mas uma atualização de longínquas tradições das lutas dos subalternos desde fins do século XVIII. Da mesma forma, não queremos idealizar as representações dos tipógrafos como imagens mecanicamente projetadas pela natureza técnica do ofício e sim, como resultantes das experiências e percepções desses operários acerca dos limites e potencialidades do seu trabalho.

1.2. Linotipistas: forjando letras no chumbo



Linotipo

Fonte: Acervo do Museu da Imprensa Nacional.

Disponível em: <<http://portal.in.gov.br/museu/acervo/linotipos>>. Acesso em: 23/03/2014.

O linotipista aposentado, José Augusto de Oliveira, quando inquirido sobre sua infância, relatou ser “filho de pais analfabetos”; o pai “era de Jaguaruana, analfabeto mesmo, sem saber ler, nem escrever, escrevia o nome porque decorou: - Eu ensinei a ele, ele decorou o nome, né!” Lembra-se de sua mãe com profunda gratidão, pois apesar de ser “semianalfabeta”, ela foi quem “me deu os primeiros momentos da educação, ensinou a carta do ABC, depois teve dificuldade de me ensinar a cartilha e me botou na escola carrancista” – “na base da palmatória.” Seus pais foram as referências formadoras da sua educação e de seu caráter. Mesmo com tal incentivo para os estudos, a carestia de vida impeliu-lhe a decidir perante uma encruzilhada: “ou ir pra universidade, que nós não tínhamos condições, meu pai

era... todos os dois eram assalariados, foi o jeito de procurar uma questão de profissionalizante.” Tempos cada vez mais difíceis se seguiram para a sua família, principalmente a partir da seca que assolou sua região²³ – “na década de 58 meu pai perdeu o emprego” -; todos tiveram que trabalhar para manter a família e mudaram para a capital, por volta de 1960, fixando moradia no bairro Dias Macêdo.

A mãe possuía alguns contatos em Fortaleza, através de “centros sociais”; foi quando conheceu “uma senhora muito importante no SENAI, a Dona Marcolina, que era assistente social”. Mediado pela funcionária, José Augusto fez um “curso preliminar” e passou “de imediato”: “Eu não terminei a admissão ao ginásio, eu tava terminando, no ano de 58, a admissão ao ginásio.” A interrupção nos seus estudos deveu-se, segundo ele, à “seca de 58, meu pai, aí derrubou todo mundo, aí foi só pra trabalhar e não morrer de fome, e aí eu não terminei.” Para ele o ensino público naquela época “era tão importante, tão bom” que se orgulha ao lembrar-se do êxito no curso do SENAI; mesmo sendo recém-ingresso no ginásio, o “ensinamento era tão bom, público, que eu passei de primeira no SENAI.” O curso escolhido foi Mecânico de Automóveis - iniciado por volta de 1960 e concluído em 1963. Sua decisão foi motivada pela influência de um tio “que era mecânico e torneiro, mecânico de automóvel e fazia tornearia.” Com 68 anos de idade, trabalhou “22... 28 anos no setor gráfico” e nunca exerceu a mecânica. Chegou a rejeitar duas propostas “interessantíssimas” para mecânico: uma foi da “Western” – “os caras exigia uma ruma, porrada de documento, aquela coisa, né, do adolescente. ‘Eu num vou levar não!’ Aí num fui” – e a outra foi a *Marcosa* – “foi a mesma coisa, exigiram uma porrada de documento, né”.

Numa das partidas corriqueiras de futebol, recebeu convite de um colega para trabalhar nos *Diários Associados*, por volta de “1963 a 1964, né, já no finalzinho de 1963”, mesmo sem entender nada de jornal. Começou como “emendador” das linhas de chumbo produzidas na máquina de composição linotipo. No interior de uma breve descrição do processo ele localiza sua função iniciante:

Que naquele tempo a impressão era a chumbo. Era feita totalmente à chumbo, né. Aí você tinha lá um parque gráfico com seis linotipos, né. Uma máquina impressora; e tinha os paginadores. Os paginadores pegavam todo aquele material impresso em chumbo, colocava numa rama, que já era a página inteira. Aí você imprimia né, a matéria em chumbo. O revisor fazia a leitura, corrigia e vinha para a linotipo corrigir na impressão à chumbo. Aí, nós pegava os lingotes em chumbo pra poder substituir na rama, que era a

²³ A seca de 1958, segundo relatórios técnicos do ETENE (Escritório Técnico de Estudos Econômicos do Nordeste – Banco do Nordeste), atingiu uma área de “aproximadamente 650.000 km², onde viviam cerca de 7 milhões de pessoas.” (DUARTE, 2003, p.10)

página toda feita em chumbo. Então, eu era esse emendador: pegava as linhas de chumbo correta e trocava pelas linhas erradas.²⁴

“Eu me apaixonei de imediato pela linotipo”, apesar de não conhecer “patavina”, José Augusto achou “uma coisa espetacular”: “Comecei a olhar o mecanismo.” Sua rotina era estafante; trabalhava à noite, sendo que até meia-noite era “o pico”, compondo e imprimindo as matérias do dia; de meia-noite até o amanhecer “você fazia para cadernos posteriores.” Enquanto os ajudantes iam dormir e os linotipistas “iam fazer extraordinário, eu ficava prestando atenção no mecanismo, como os caras trabalhava.” Quando os linotipistas dormiam – “porque às vezes o caboclo ia trabalhar de manhã na outra empresa” – ele “fechava” a máquina e ficava “dedilhando no teclado com a máquina parada” (O teclado da linotipo “tinha mais de 90 caracteres”). Orgulha-se ao lembrar que aprendeu a manusear a linotipo em um ano recebendo de seu chefe o aval: “Você dá pra assumir a linotipo.” Preocupado com os mais velhos se incomodarem ou se sentirem ameaçados por ele, o chefe respondeu que “são uns babacas, você chegou aqui, mostrou que tem serviço, você vai assumir, você quer?”

Aceitou a oferta e seu superior chamou outro mais experiente para preparar a máquina, finalizando a promoção de José Augusto à linotipista numa frase (“Quero ver esse menino ganhar dinheiro”) que expressava o status financeiro do qual ainda gozava esse ofício nos anos 1960. “Levantou uma máquina, a máquina com fonte 10, porque com fonte 10 você ganha dinheiro”, ou seja, imprimindo matérias grandes, poderia ganhar mais por produtividade. O período de 1965 a 1971 é recordado como sendo um tempo áureo em ganho de dinheiro; comprou sua casa e casou, atendendo ao ultimato da noiva – “com esse trabalho e com a forquilha que a minha mulher colocou no meu pescoço, ‘Eu só caso com você o dia que você tiver uma casa!’ Aí rapaz, agora eu vou me esbagaçar. Tá certo? Pronto!”

Saindo dos jornais, foi trabalhar na *Tipoprogresso*, onde aprofundou seu aprendizado “do ponto de vista da máquina”. Não se conformou só em aprender a manuseá-la e em auferir boas remunerações; procurou conhecer a máquina, “porque eu sentia a necessidade de fazer isso... até por conta do finado Anastácio, né, porque tinha certas vezes que eu ficava refém dele.” Anastácio foi um dos seus chefes no setor de tipografia, velho e veterano, não repassou tudo que sabia, havendo certas ocasiões em que José Augusto “ficava parado e eu num podia fazer porque ele segurava.” Um dia descobriu que “o velho Luiz [Luiz Esteves Neto²⁵] tinha uma porrada de livro sobre linotipia e nunca passava nada”, localizados no almoxarifado das linotipos. Daí em diante, toda vez que algum problema exigia reparo ou

²⁴ José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

²⁵ Empresário gráfico e na época presidente da FIEC.

reposição de materiais (“Rapaz, quebrou uma pecinha, né, do componedor, tu vai ali e tal.”) pegava algum livro no depósito e se esforçava para entender algo nas leituras durante “as viradas”; com muita dificuldade, analisava as ilustrações, já que não “dominava o inglês”; fazendo associações, “puxa uma palavra aqui... ia associando, aí como é, figura, aí comecei a dominar assim, em tese, aquela coisa toda”. José Augusto driblava o idioma estrangeiro como podia. Ao extrair tudo que pôde dos livros, sentiu necessidade de aprender mais; foi quando pediu ao patrão, “doutor Luiz, olha, eu queria conhecer mais a máquina... eu queria que o senhor me desse uma oportunidade (...) e me indicasse pra eu fazer um curso de aprimoramento no SENAI, nas Artes Gráficas.” Para não perder o empregado e poupar os prejuízos de solicitar outro com formação técnica ou formá-lo no “chão da gráfica”, Luiz deu um “coice” em José Augusto, negando de forma velada ao dizer “Rapaz, num vá lá pra lá não, que se você for lá, você vai é ensinar”. Esse fato marcou a sua memória e revelou a estratégia de seu patrão; por mais que conhecesse a profissão “jamais ia ser professor do SENAI; ia ter uma certa facilidade, mas aquilo ali fez pra não perder o profissional, né; pra ficar o tempo todo ali, trabalhando de noite pra ele e ele não me deu chance, cara; o cara conselheiro do SENAI.” Sentiu que fora vetado; que deveria ter ido por conta própria e diminuído sua carga de trabalho; no final das contas, ficou e conclui, hoje, com desapontamento, “me acomodei.” Apesar de seu profissionalismo ter sido na prática, sem formação técnica, conseguiu “dominar a máquina”, a sua mecânica; recusou-se a se tornar uma extensão dela; seu apêndice.

Os três anos de curso em mecânico de automóveis propiciou a José Augusto lidar com os mecanismos mais complexos, já estando, desta forma, habituado com intrigantes maquinários. Com a linotipo foi diferente. Após olhar e analisar descobriu surpreso que se tratava de uma “mecânica simples” e totalmente diferente da pesada e potente mecânica automobilística. Por ser simples, não entendeu. Era algo novo. Seu relato vem acompanhado de admiração e entusiasmo:

Trabalhando com excêntricos, trabalhando com lei de gravidade, tá certo; e fazia funcionar a composição de uma coisa importantíssima, que era comunicação; que era a escrita, né. E como é que o cara [inventor] conseguiu fazer funcionar uma máquina tão simples, uma máquina toda na base da mecânica; ferro fundido, né, e dá um produto espetacular, tá certo. Os excêntricos!

Claro, que ela era alimentada pela, pela energia elétrica, claro. Mas, aí, tinha também lá uma parte centrífuga, que trabalhava com ar, né, tinha uma roda que trabalhava com sapatas de freio de carro, tá certo; e o importante é que todo o conjunto ali, na linotipo, na hora que trabalhava no conjunto, esse conjunto em funcionamento, que dependia do, do linotipista, fazia com que houvesse uma sincronização de todo esse aparato mecânico. A máquina dava

esse produto final que era a impressão no chumbo, tá? Então, aquilo me apaixonou, eu fiquei, aquilo, fiquei abismado com aquilo, rapaz...eu fiquei: “Eu tenho que aprender esse negócio dessa máquina.”²⁶

Antes da linotipo, todo o processo de impressão no mundo era praticado no sistema de “ajuntar os tipos dos caixotins.” Havia tipógrafos “incrivelmente hábeis: eram de tanta presteza e precisão, que pensavam jamais serem substituídos por processo mecânico.” Essa convicção teve fim quando “uma máquina de composição de tipos de chumbo, inventada em 1884 em Baltimore, nos Estados Unidos, pelo alemão Ottmar Mergenthaler.” Segundo os registros do Museu da Imprensa Nacional, essa invenção deve ser lembrada, porque representou “um novo e fundamental avanço na história das artes gráficas.” A linotipia é classificada como uma revolução “porque venceu a lentidão da composição dos textos executada na tipografia tradicional, onde o texto era composto à mão, juntando tipos móveis um por um.” Tornou-se, então, o principal meio de “composição tipográfica até 1950”; trouxe vantagens para o barateamento e difusão da leitura, produzindo impressos a baixo custo. “Antes da linotipo, os jornais e revistas eram escassos, com poucas páginas e caros”, assim como os livros, “também caros, pouco acessíveis.”

Essa facilidade de compor as linhas-bloco de chumbo para uma impressão e depois reaproveitá-lo, barateou o processo. O problema do desgaste dos tipos móveis com o uso também foi resolvido, porque as linhas de tipos agora eram feitas exclusivamente para cada trabalho. O linotipo fazia o trabalho equivalente ao de sete ou oito compositores, e a demonstração do novo invento ocorreu nas oficinas do periódico New York Tribune.

Coube ao Jornal do Brasil, funcionando desde 1891, o papel de primeiro jornal carioca a investir na mudança do tipo móvel para linotipo, em 1905. Fato que, associado aos investimentos em novas máquinas de impressão e sistemas de produção de imagens fotográficas, ilustra o momento de modernização da imprensa brasileira. (LIMA; FERNANDES, 2007, p.6)

José Augusto fala impressionado da “precisão que esse cara conseguiu alcançar a partir da mecânica simples: - É que o homem era relojoeiro macho!” e resume a finalidade da linotipo na descrição de um processo triangular (“ela faz um triângulo”), consistindo nas etapas de composição, fundição e distribuição²⁷. Até um colega da empresa – “finado Celestino, que era um cidadão que trabalhava na Imprensa Oficial, que ele até mancava duma perna” - se surpreendeu com a obsessão de José Augusto em aprender rápido o seu funcionamento quando o viu dedilhando na sua linotipo de teclado já gasto pelo manuseio

²⁶ José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

²⁷ Em texto escrito pela autora que segue, a classificação das funções é definida da seguinte forma: “As três partes distintas – composição, fundição e teclado – ficam unidos em uma mesma máquina.” No entanto, entendemos que não se diferencia essencialmente da classificação de funções feitas por José Augusto, uma vez que o teclado aciona justamente a função do distribuidor dos tipos. (NUNES, 2010, p.47) Disponível em: < <http://www.filologia.org.br/soletras/19supl/04.pdf>>. Acesso em: 18/04/2013

(sem relevo nas letras). Perguntou “Mas José Augusto, aquela máquina acolá tem um teclado com letra, porque você num vai pra lá, aqui é mais difícil, né?”, ao que devolveu a resposta inusitada “Não! É que eu gosto de trabalhar no teclado cego”. “Ele morreu de rir”, falou ao lembrar a reação de Celestino. Queria se aprimorar, ganhar rapidez no ato de teclar; na linotipo não havia uma tela registrando a letra acionada antes de lançar o tipo para a fundição. Se teclasse errado, teria que compor novamente; uma vez digitado, o texto era composto e, em seguida, ocorria a fundição.

Quando perguntado do por que pela escolha da profissão de linotipista José Augusto sempre remete a sua formação de mecânico no SENAI. Acostumado com os mecanismos complexos dos automóveis impressionou-se com a mecânica simples da linotipo. Outros trabalhadores gráficos, mesmo das tecnologias posteriores como a offset, também se demoraram muito no esforço de relatar nas entrevistas o processo de composição e impressão do papel. O relato de José Augusto se deteve mais na estrutura de funcionamento da máquina. Procurou estudar sua mecânica e entender como funcionava em todas as suas etapas. Afirma que não é comum um linotipista entender de forma acurada a anatomia da máquina.

A linotipia coexistiu com a tipografia durante décadas, porque o texto digitado era reproduzido na impressão tipográfica. O seu advento em regiões onde dominavam a tipografia provocou competitividade entre tipógrafos e linotipistas, gerando conflitos em torno da valorização de ambos os ofícios e acerca das remunerações desiguais. Estudos sobre essa rivalidade em outras regiões, quando do aparecimento da linotipia, chegam a representá-la como o fim do gráfico artesão: “Com a automação das tipografias, o ofício-arte perdeu espaço para as máquinas linotipos, que terminaram por criar novos ramos dentro das oficinas, além de transformar um trabalho quase artesanal em mecânico.”²⁸ Segundo outra representação numa pesquisa sobre os linotipistas nos anos 1940:

Dia a dia, se acentua o uso do linotipo, vindo seu emprego substituir, em grande parte (70%), o antigo trabalho de tipógrafo. A este restam, ainda, os trabalhos artísticos, meticolosos, que exigem caracteres pouco comuns e aos quais, geralmente, não se associa premência de tempo. O linotipista é um tipógrafo mecanizado, ao qual não faltam os conhecimentos próprios da tipografia manual. (VIEIRA, 1950, p.133)

A obra de Vitorino analisa como a “reestruturação do setor gráfico” obedeceu à “lógica do mercado” (VITORINO, 2000, p.49), primando pelo aumento da produtividade de impressos. José Augusto afirmou antes que não era comum um linotipista conhecer tanto

²⁸ Essa pesquisa tratou das experiências de tipógrafos e linotipistas do jornal *O Graphico*, no Rio de Janeiro, entre 1916 e 1919 sobre as transformações técnicas. (ALVES, 2007, p.24)

sobre as engrenagens da máquina. A questão é: não tanto quanto ele. A tipografia vem do século XVI, enquanto a linotipia, de fins do século XIX. Estamos falando, nesta pesquisa, das últimas décadas do século XX. Uma experiência de tempo suficiente para as gerações de linotipistas construírem uma noção geral de seu mecanismo.

A linotipo incorporou, ou melhor, expropriou etapas e saberes do trabalho do tipógrafo, mas ainda não sujeitou o operário completamente ao seu comando. Alguns termos usados em manuais e livros sobre linotipia indicam como o sujeito ainda exerce uma autonomia sobre a máquina: “No obstante, si el operário domina totalmente la máquina y conoce a perfección la técnica tipográfica, se pueden realizar con la linotipia estimables composiciones complejas” (MARTÍN, 1974, p.363), explica mais uma obra sobre artes gráficas. Dominar a máquina significava conhecê-la também por dentro, não ao ponto de se tornar um mecânico, e sim para estar atento e pronto a intervir na correção de algum erro e produzir o melhor resultado com a combinação dos tipos. Além disso, um bom linotipista deveria conhecer profundamente a tipografia. Em outra passagem, encontramos um trecho que nos põe a refletir mais sobre o conteúdo do ofício do linotipista:

Cuatro son las operaciones necesarias para obtener una línea: composición, justificación, fundición y distribución; las tres últimas las efectúa automáticamente la máquina y solamente en la primera interviene el operario, el cual actúa sobre un teclado para hacer desprender las matrices y espacios de los depósitos respectivos. (*Ibid.*, p. 363-365)

O tipógrafo manual operava todas elas antes da mecanização linotípica. Das quatro fases de produção do texto, três (justificação, fundição e distribuição) foram incorporadas pela máquina e apenas uma (composição) ainda era atribuição humana. Embora fosse a atividade ligada ao intelecto, exigindo do operário conhecimento letrado incomum dentro da classe trabalhadora. Um famoso trecho da literatura transmite o respeito que os linotipistas gozavam entre o mundo das letras quanto ao correto conhecimento da língua. Clarice Lispector, que usava a pontuação de forma inovadora para expressar os sentimentos humanos, reserva um de seus contos para um profissional de destaque na edição dos livros:

AO LINOTIPISTA

Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê.
Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar.
Escrever é uma maldição. (LISPECTOR, 1999, p.74)

Os linotipistas não possuíam tanta liberdade como os escritores na criação ou reformulação de textos. Mas já usufruíram alguma. Tinham a permissão em determinadas situações, do chefe do jornal, gráfica ou editora, para corrigir pontuação, complementar letras ausentes ou revisar incoerências textuais. O tipógrafo também possuía essas habilidades textuais, mas era considerado muito lento, compunha poucos textos comparados com a expansão da demanda. O crescimento das cidades, o avanço da industrialização, a modernização das comunicações aceleraram o ritmo e o volume das informações:

No processo de composição manual, os tipógrafos retiravam os tipos das caixas para compor as linhas, processo que se fazia à velocidade de 1.200 a 1.500 caracteres por hora. A composição mecânica em linotipo agilizou consideravelmente o processo, passando a ser compostos de 6 mil a 9 mil caracteres por hora. (AZEVEDO, 2009, p.87)

A inovação tecnológica da tipografia para a linotipia era de cunho mecânico, pois a eletricidade fornecia a alimentação da máquina para o derretimento do chumbo. O sistema de composição do texto era inteiramente mecânico e não era automatizado, já que sem o linotipista e seus conhecimentos era impossível compor a matriz. Digitava muito rápido, lia muito mais e por isso mesmo precisava ler e escrever bem para diferenciar palavras erradas de corretas. Um erro de pontuação ou de concordância atrasava o serviço e toda uma linha de chumbo era novamente derretida. O nível de instrução dos tipógrafos foi decaindo ao passar dos anos porque ficou relegado à composição de pequenos trabalhos como confecção de cartões de visitas, recibos e notas fiscais, isolando esses profissionais do contato com textos mais elaborados, páginas de jornal e livros. A desigualdade entre os salários se tornou contrastante ao passar dos anos e os linotipistas alcançavam o topo da remuneração na indústria gráfica. Ironicamente, parece que a tendência do capitalismo a aumentar a intensidade do trabalho nesse caso acabou de certa forma favorecendo a um maior acúmulo de leitura pelos linotipistas. Eles continuavam respeitados no movimento operário pela sua cultura letrada, muitos gostavam de escrever textos, poesias, ler e guardar livros:

O manejo da linotipo não era simples (além do serviço com chumbo ser muito insalubre). Ao conhecimento técnico do funcionamento da máquina, fazia-se necessário aliar a rapidez na operação do teclado de 90 teclas com conhecimentos gramaticais sólidos, constantemente demandados na hifenização e justificação do texto. (SPERANZA, 2007, p.86)

Arriscamos dizer, portanto, que essa inovação técnica, apesar de reproduzir a tradicional desqualificação dos profissionais anteriores e acentuar a exploração capitalista através da maior produtividade do trabalho, não foi o suficiente para provocar uma ruptura no

caráter letrado que esse ofício adquiriu ao longo de sua história. A definitiva separação entre trabalho manual e trabalho intelectual não fora completada. É verdade que os tipógrafos sabiam muito bem manipular o discurso da arte do ofício que reclamava tempo, técnica e experiência, oferecendo uma barreira ao ímpeto dos patrões de acelerarem a produção. É inegável também que os linotipistas perderam algumas dessas possibilidades de usarem o ofício de forma estratégica para frear o ritmo da exploração. Tudo na tipografia parecia conspirar para uma atividade lenta, dependente da destreza e sabedoria do gráfico, enquanto que a linotipo fora projetada, desde a sua concepção, para por fim a essa “vagareza” e dar um salto na produção.

Será com o advento de uma nova tecnologia – a fotocomposição e impressão offset – que a indústria gráfica romperá o contato dos gráficos com o mundo da composição das letras, embora não elimine por completo a representação artística e artesanal que esses novos profissionais (ao menos no campo da fotocomposição) insistirão em alimentar antes da invasão da informática.

1.3. Os artesãos das cores?

Novas mudanças no processo de composição e impressão gráfica reformulam o perfil da profissão. A informática ainda não domina a produção gráfica, mas os ofícios dos tipógrafos e linotipistas já dão sinais de decadência. O SENAI, por exemplo, o único órgão formador de mão de obra na indústria gráfica, inseria (de forma precária) no seu Curso de Artes Gráficas, as novas exigências do ramo. Edson Costa (Francisco Edson Nogueira Costa) se formou nesse curso também para trabalhar em qualquer área do setor. A fotocomposição e a impressão offset já estavam sendo ensinadas, mas a prática real só é adquirida “quando começar a trabalhar.” Os instrutores transmitiam apenas aquela “noção”. Era na empresa que se poderia “pegar um pouco de cada funcionário que já tá há muito tempo.” Portanto, na sua conclusão, o SENAI só ensinava o “básico”. Interessante observar na sua fala sua representação sobre sua área: “Na verdade, a parte do offset, todo dia você tá aprendendo.” Ele aponta como exemplo os cartazes colados nos muros. A primeira cor que “vai embora é o amarelo, por causa do sol”; era a cor “mais lavada e ainda tinha que queimar.” Em tempos chuvosos, o serviço deveria ser iniciado e concluído no mesmo dia. O papel não poderia esperar muito tempo, porque a fibra “dilatava e você não conseguia mais encaixar o serviço.” Mas aprendeu também que o papel abria sempre. Então, eles passavam o papel na água para garantir o encaixe (Edson frisa que dentro da própria máquina o papel passava por “uma banheira com água”). No SENAI “não me alertaram sobre isso”, diz ele. Lá “a gente tinha uma noção, mas não ensinava a policromia”, completa. Quando ingressou, as máquinas eram antigas (SOLNA) e o aprendizado se complicava mais ainda porque nem os manuais eram usados (“não existiam mais”, ou seja, possivelmente foram extraviados). Hoje em dia, o computador possui um painel digital que avisa “onde ocorre o problema.”

Essa é uma informação importante, porque até agora, vimos como o mundo tipográfico estava cotidianamente associado à habilidade artesanal; à personalização do ofício; à uma autonomia privilegiada que o tipógrafo gozava em redescobrir formas de executar sua arte. Então, ouvir de um profissional dessas novas tecnologias da década de 1980 que o aprendizado é uma rotina, talvez sirva para repensar a imagem de um operador autômato (apêndice da máquina). Ainda adolescente (não recorda se tinha 16 ou 17 anos de idade) fez o curso com duração de 2 anos. Segundo informa, a política do SENAI para essa faixa etária era promover simultaneamente a formação técnica e escolar do aluno. Edson teve “que voltar para a 5ª série” para fazer um supletivo e concluir a 8ª série ao terminar o curso: “Porque lá, se você estivesse na 6ª ou na 7ª tinha que voltar, pra fazer o supletivo e o curso.”

Estudava pela manhã e fazia o curso à tarde, não dando continuidade aos estudos depois que entrou na *Tipogresso* – “Não tive mais tempo.”

Sua carreira começa na função de auxiliar de gravador de chapa (mais uma vez delegada pelo dono da empresa) e a carteira profissional é assinada após um ano como “gravador de chapa” (que também denomina “copiador de chapa”) registrando a sua primeira ascensão na empresa. Mais uns “dois ou três anos” galgou novo degrau, dessa vez para a montagem (“que é o fotolito”). “De lá para cá teve muitas mudanças, porque a gente achava que ia demorar a tecnologia; porque na época o computador não existia”, lembra Edson. A partir desse ponto, a sua narrativa dispara numa complexa descrição dos procedimentos necessários na sua área. Após o seu relato, veremos também a partir de outras fontes como a composição e a impressão offset funcionam. Antes da chegada do computador e apesar da decadência da tipografia, esses novos gráficos também detinham um saber profissional, sobre o qual ainda puderam exercer um relativo controle e promover a sua valorização.

A “arte” desses novos gráficos no setor da composição consistia em fotografar numa máquina onde se colocava o original, pegava o “layout” e “ia fazendo cor por cor; no caso uma policromia.” O processo era “uma eternidade”, porque naquele tempo pegava-se o fotolito (“que era a foto”) e se fazia a separação de cores e sua aplicação uma a uma, contudo, atualmente, “em meia hora” o computador é capaz de realizar o que “antigamente era duas horas ou até um dia.” Daí o material seguia para a “gravação de chapas.” Aprendeu que um bom gravador (ou copiador de chapas) deve ser sensível ao tempo de gravação para não “danificar o material”: “Na hora da revelação se você ultrapassasse o tempo, estourava a revelação.” Controlava também o tom das cores; o sentido da visão precisa ser acurado para alinhar pequeníssimos pontos de cores. Até o ângulo das aplicações era feito manualmente: “Para saber o tempo certo de cópia, tinha que ir testando; era no olho.” O serviço depende muito do papel. Era necessária a constante regulagem da pressão. Rodar cor por cor era muito trabalhoso: “Você só ia ver o resultado quando rodasse todas as cores; na máquina quatro cores não precisa disso.”

Essa nova modalidade de compor e imprimir relatada pelo gráfico Edson Costa rompe em muitos aspectos com a forma artesanal do ofício tipográfico. Por abolir a composição por derretimento de chumbo (conhecida por isso como “composição a quente”), passou a ser chamada de “composição a frio”: “Esse processo de fotocomposição substitui o metal linotípico, pelo papel foto-sensível, comandado por cérebro eletrônico (computador).” (GERMANO, *op. cit.*)

A impressão exige múltiplos conhecimentos do operador como os tipos, tamanhos e texturas do papel; propriedades das tintas de imprensa e a observação de efeitos do ambiente sobre os materiais. O trabalho também é minucioso, pois o original da imagem ou texto é fotografado “através de retícula, decompondo a imagem em pontos, com diversas graduações de sombra e luz.”

A retícula tem por finalidade decompor a imagem em infinidade de pontinhos, maiores e menores, de acordo com a intensidade dos diversos tons do original. Há retículas de ponto duplo, ponto elíptico, ponto quadrado e ponto redondo. (GERMANO, *op. cit.*)

O gráfico deve estar atento para não permitir o aparecimento do “MOIRÉ”, que é um “fenômeno que se apresenta quando se superpõem duas retículas na mesma inclinação, ou quando se reticula pela segunda vez um original já reticulado.” É impossível eliminar esse efeito e por isso se deve reduzi-lo ao mínimo para a percepção, exigindo experiência e destreza do profissional. Dentre as técnicas usadas para tal fim, gira-se a retícula para um lado ou para o outro, conferindo a cada cor uma inclinação diferente. Nisso, basicamente, consiste a policromia, recorrendo a escalas de ângulos diferentes para as cores, evitando que fiquem completamente superpostas umas sobre as outras. Esse procedimento, quando da introdução desta tecnologia nas gráficas de Fortaleza, consumia várias horas, às vezes mais de um dia, para se preparar uma página que carregasse bastantes cores e informações. Um sistema completamente diferente da composição de cores na tipografia, no que concerne aos instrumentos e processos químicos, demandando sujeitos com uma formação técnica desconhecida entre os tipógrafos e linotipistas. Trata-se de um processo mais complexo do que a impressão offset, confirmado pelo relato de Uvanilson, que conseguiu transitar da impressão tipográfica para a nova impressão.

Bem diferente era para um compositor tipográfico - que reunia os tipos de letras no componedor e misturava cores para produzir os efeitos desejados - aprender rapidamente os complexos conhecimentos da policromia e fotocomposição. Mas quais eram, de fato, as diferenças entre essas novas impressão e composição na indústria gráfica?

“Em 1909, Ira Rubel introduziu a litografia” (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2005, p.90-91) e o sistema de impressão offset, descobertos casualmente pelo norte-americano, quando, admirado, “observou a nitidez do decalque no verso de uma folha de papel produzida pelo padrão de borracha de uma impressora litográfica, quando inadvertidamente rodou sem papel.” O sistema foi aperfeiçoado nos anos 1930 e o processo de composição iniciava com a montagem de um layout em que os tipos e imagens eram colados em um cartão. Fabricava-se um filme negativo por meio da revelação fotográfica e colocava-o em contato com uma

“chapa de impressão em liga de alumínio foto-sensibilizada, a seguir exposto, e a chapa processada.” Depois de preparada, a chapa de alumínio é presa a um cilindro no prelo de impressão, entintada e a imagem transferida para a superfície de um rolo de borracha que imprime na folha: “O papel nunca toca a chapa de impressão.” (*Ibid.*) O gráfico não tem mais contato com o papel, a sua mão não entinta tipos de metal, a velocidade da impressão lhe retira o controle sobre o material:

A litografia offset ajudou a revolucionar a indústria: o tempo de preparação para produzir foi reduzido, e as prensas podiam rodar mais rapidamente com as chapas em cilindros (...). Mesmo que a litografia offset seja hoje a forma mais popular para a impressão comercial, foram necessários 50 anos para que ela dominasse a indústria. (*Ibid.*, p.90-91)

A expressão inglesa ‘offset’ quer dizer decalque, transporte. O processo de impressão offset é também denominado de impressão indireta, “pois o papel e qualquer outro material impresso não entram em contato direto com a matriz.” No sistema de impressão litográfica, a imagem é gravada numa folha de metal, como o zinco, alumínio ou nylon e transferida para a borracha e desta para o papel. Consiste numa impressão transferida: a primeira da chapa à blaqueta e a segunda da blaqueta à folha de papel. Este sistema é chamado processo indireto de impressão, usando três cilindros: o 1º cilindro é da chapa, que entra em contato direto com os rolos de umedecimento e a tintagem da chapa; o 2º cilindro do caucho recebe a imagem da chapa entintada; o 3º cilindro é impressor chamado de contrapressão o qual mantém o papel em posição fixa para receber a imagem transferida: “A manipulação da tinta em uma máquina impressora OFFSET constitui uma perícia tática do impressor.” Fotomecânica é a “fotografia aplicada aos vários processos e ramos da indústria gráfica, visando a preparação das matrizes de impressão. Fotolito é a denominação dada ao conjunto de filmes e chapas para a impressão em offset.” O fotolito consiste na reprodução fotomecânica do original e que é utilizado na confecção da chapa para impressão em offset. Para fazer reproduções fotomecânicas usam-se os aparelhos: câmara fotográfica, prensas de cópia e contato, mesa de retoque e montagem, ampliador fotomecânico, tanque de gravações e outros. São utilizadas apenas quatro cores no processo, que são: “Preto, Cyan, Magenta e Amarelo. As combinações entre estas quatro cores é que resultam em todas as outras cores possíveis de imprimir.” (TONDATO, 2004, p.74)

O zinco foi o primeiro material a ser empregado na confecção de matrizes para a reprodução offset; na realidade, era uma liga especial de três metais, chumbo, estanho e zinco sendo que até hoje ainda é utilizada em algumas regiões. Com o aparecimento do alumínio, entretanto, houve gradativa substituição da liga. Após essa explanação, não queremos que o

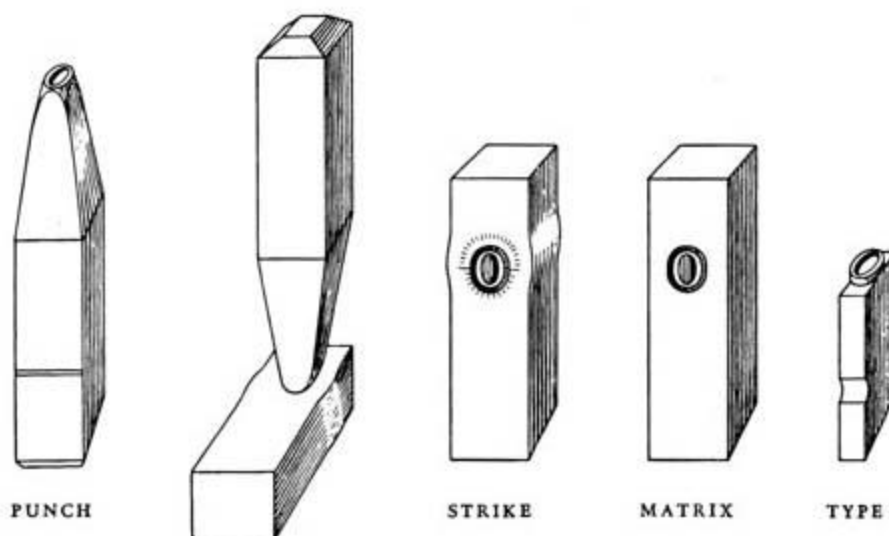
leitor se preocupe em conhecer a fundo como isso ocorre na prática, mas que preste atenção nas possibilidades ainda abertas para os gráficos de exercerem seu ofício dominando novos conhecimentos, dependentes do seu manuseio, da sua perícia e experiência. A automação não dominara o processo de trabalho a ponto de transformar o operário num apêndice da máquina ou mero “apertador de botão.” O que norteava a invenção e aplicação desses novos equipamentos e técnicas não era uma preocupação do empresariado com a oferta de uma qualidade superior do material. A tipografia não produzia efeitos arcaicos e ultrapassados na impressão. Essa superação pode ter ocorrido ao longo dos anos, com o predomínio da informática e a invenção de tecnologias de alta definição, mas não de imediato com o offset. Em 2004, por exemplo, o parque gráfico brasileiro possuía “169 rotativas offset, das quais 131 foram instaladas após os anos 90” (*Ibid.*, p.73), quando a informatização da produção estava praticamente consolidada. Os anos 1980 foram marcados por muitas lutas dos operários gráficos por melhores condições de trabalho e resistência contra a desvalorização salarial, além de ter sido uma fase dramática para tipógrafos e linotipistas cujo ofício se extinguiria para sempre na produção industrial. As novas “impressoras rotativas offset” foram exaltadas muito mais por sua capacidade de imprimir sob grande demanda: “acima de 30 mil exemplares.”(*Ibid.*, p.73)

O offset tradicional não possui a estabilidade de seus outros dois concorrentes, a tipografia e a heliogravura, nas quais a imagem é bem definida de forma geométrica pelos relevos ou reentrâncias. Recorre a um princípio físico-químico quase sempre falho, baseado em imponderáveis, e de uma aplicação prática sempre delicada.

Realmente, no trabalho com a impressora offset, tudo parece instável. A tinta, o papel, a água de molhagem, os esforços mecânicos de pressão ou fricção contribuem em conjunto ou isoladamente para alterar eventualmente a qualidade do trabalho, partindo de causas aparentemente insignificantes, em proporções tão ínfimas, que nenhum instrumento de medição poderá prever o defeito. (MOTTA, 1971, p.7)

Essa comparação nos leva a crer que a substituição dos processos de impressão foi realmente motivada pelo desejo dos empresários de livrar a produção da dependência dos conhecimentos e ritmos do saber operário. Se a impressão tipográfica acomoda as letras “dentro do papel”, a impressão offset as “dispõe na superfície”. Essas diferenças são muito sutis para o sentido da visão que não consegue captar a sua materialidade. Somente o tato, os dedos podem sentir como a “prensa tipográfica dá um pouco mais de volume e definição à letra, especialmente nos traços mais delgados”, enquanto a impressão offset “e nos processos fotográficos de preparação de artes-finais para fotografia e chapas de impressão offset – os traços finos tendem a ficarem mais finos.” (BRINGHURST, 2011, p.105) O ofício em si

carregava essa possibilidade de ser representado e executado como uma arte não só por lidar com a comunicação letrada, mas porque as letras tipográficas eram forjadas em madeira ou metal pelo próprio tipógrafo. Textos antigos e pesquisas de outras áreas (comunicação, design gráfico, estética da arte, semiologia, filosofia, só para citar alguns exemplos) demonstram como a concepção de trabalho na tipografia se contrapunha à lógica capitalista: “De meados do século 15 a meados do século 20, a maioria das letras romanas era impressa com uma técnica baseada na escultura.” (*Ibid.*, 2011, p.153) Cada letra é entalhada em tamanho real na “ponta de uma punção de aço”:



Disponível em: <<http://tipografos.net/tecnologias/fundicao-tipos.html>>. Acesso em: 19/03/2014.

Essa punção é chamada de patriz e era obtida através “das ferramentas de precisão dos ourives.”²⁹ Nesse processo, cada letra é entalhada em tamanho real na ponta de uma punção de aço. A punção é então usada para golpear uma matriz de metal mais macio: “Essa matriz é ajustada em um molde, e o tipo tridimensional de metal é moldado com uma liga de chumbo, estanho e antimônio.” (BRINGHURST, *op. cit.*, p.154) As letras moldadas são travadas em moldura e colocadas em uma prensa de impressão, onde são entintadas. “Sua imagem é tão impressa como que adentrando o papel, produzindo uma imagem visual e tátil”, provocando uma interação entre cor, brilho da tinta e textura macia do papel prensado. Talvez, hoje em dia, aqueles que são apaixonados por livros, consideram-no um mensageiro de conhecimento, um veículo para as letras, e estas para as ideias, porque tudo está na superfície. Já o tipógrafo visualiza ali uma arte, uma “inscrição maleável” e uma “escultura

²⁹ Disponível em: <<http://tipografos.net/tecnologias/fundicao-tipos.html>>. Acesso em: 19/03/2014.

flexível em baixo relevo.” Seu olho percebe como a “luz negra do texto brilha de dentro para fora de uma página bem impressa na prensa tipográfica.” Não se partia imediatamente para a leitura:

Os tipógrafos renascentistas se deliciavam com a profundidade e com a textura que obtinham com esse método de impressão.

No offset uma imagem digital ou fotográfica é gravada em uma chapa, entintada, transferida para uma manta intermediária lisa e deposta sem profundidade na superfície da página. Nos primórdios da impressão comercial em offset, a tipografia ainda era composta nas máquinas Lynotype e Monotype. As provas eram feitas em uma prensa tipográfica, depois recortadas, coladas e fotografadas. Os designers de tipos viam seu trabalho ser alterado nesse processo. Muitas das letras desenhadas para impressão tridimensional ficavam mais fracas quando impressas em duas dimensões.” (*Ibid.*, p.154)

Antes os tipógrafos eram responsáveis pelo processo de impressão do início ao fim. Sentiam-se reconhecidos no produto do seu trabalho. Depois ficaram restritos a uma fase inicial e auxiliar da impressão, cujo resultado final provocava-lhes profundo estranhamento. Era um processo tão artesanal, artístico e interativo (artesão – ferramentas – papel) que denominá-lo apenas de impressão não basta para expressar a riqueza de sua significação para esses trabalhadores. Numa comparação dos dois sistemas, “o processo offset é considerado qualitativamente superior ao tipográfico, na reprodução de meios-tons.” Em compensação, textos e outros grafismos a traços impressos pelo “processo tipográfico têm aparência mais nítida e compacta que os realizados em offset, devido à camada de tinta mais espessa e à pressão que caracterizam o processo tipográfico.” (BAER, 2005, p. 35) O tipógrafo Costa, apresentado na seção “Artesãos das palavras”, relatou o caso dos efeitos incomuns que era capaz de produzir em cartões com as tintas metálicas, que na impressão offset “Tintas ‘ouro e prata’, as metálicas apresentam sérios problemas.” (*Ibid.*, p.146)

Os relatos dos novos gráficos demarcam bem a ruptura: apesar das novas técnicas e de uma execução demorada, envolvendo uma substantiva intervenção manual na fotocomposição, o texto não era mais composto em tipos e o gráfico não digitava mais nada. Recebia tudo pronto e apenas revelava, combinava as cores e ajustava os ângulos de cada uma. Um novo profissional emergia e o seu status profissional se basearia na sua efêmera novidade, que seria rapidamente apagada pela velocidade da inovação tecnológica de uma forma nunca vista a partir dos anos 1980. A tipografia manual fundou e expandiu a comunicação impressa e transformou-se numa era da escrita, enquanto que a fotocomposição foi apenas uma fase: sem tradição, sem legado, sem arte nem escultura. A forma interrogativa do título desta seção, “Artesãos das cores?”, simboliza a instabilidade em que a profissão

mergulha. Em mais uma narrativa, vemos como chegara ao fim aquele trabalhador gráfico que fora durante séculos considerado um jornalista da classe trabalhadora, um artesão das palavras que fabricava e combinava as letras como ninguém.

O impressor offset, Thompson³⁰, teve uma infância de muito trabalho, vendendo picolé, pipoca e depois papelão, que catava nas ruas. Era preciso ajudar no sustento da família, muito pobre. Nasceu no bairro Nossa Senhora das Graças, mudou para a Granja Portugal, retornou. Sonhando com um emprego fixo, conhecia os boatos na região de garotos que conseguiam emprego na *Tipoprogresso*. Todos os dias, então, procurava emprego lá, até conseguir, mas para atender telefone na recepção. Não era isso que queria. Ouvia falar que Luiz Esteves oferecia a oportunidade para adolescentes pobres das comunidades próximas (segundo Thomson, porque assim o empresário poupava recursos com transportes, uma vez que os empregados poderiam se deslocar a pé ou de bicicleta) nas áreas de acabamento ou confecção da gráfica, pois tais funções não exigiam formação técnica. Com catorze anos, obrigado pela vida a trabalhar pesado desde a infância, não se sentiu feliz naquela função. Queria trabalho “pesado mesmo, pra me poder aprender, né.” Fora isso, estava ganhando pouco e não via perspectivas de melhoras ali: “Você sabe que a gente é duma família de baixa renda, a gente quer dinheiro pra poder manter a família, né, futuramente poder comprar um carro, ou então uma moto, uma coisa parecida né.”³¹ Não suportou dois ou três meses naquele incômodo e entediante trabalho de atendente. De tão nervoso até gaguejava por ter que falar ao lado do patrão. Insistiu tanto que conseguiu ser levado para dentro da gráfica, no pátio: “aprendi a trabalhar na máquina de plastificar, aprendi a trabalhar na máquina de cortar, dobrar e fazer acabamento de confecção, né.”

Aproximadamente de 1989 para 1990 – a incerteza vem de suas recordações – iniciou-se em impressão offset. Da lavagem dos rolos e carregamento de papel para as máquinas, foi longo o caminho de aprendizado. No setor de acabamento só se ganhava além de um salário mínimo trabalhando muitas horas-extras: “O que fazia diferencial mesmo até hoje, é a offset, a offset que sempre até mais do que a editoração, sempre o que mais deu dinheiro foi a offset né.”³² Vivenciou, desta forma, o período em que a nova impressão havia se consolidado e a tipografia perdido seu status. Os anos eleitorais criavam mais expectativas do que nunca, uma vez que a produtividade da indústria gráfica havia multiplicado. “Foi em noventa que eu fui pra offset, que tinha até política na época; na época era até o Cambraia,

³⁰ Thompson Fernandes Carvalho. Entrevista concedida em 16/01/2013.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

que tava pra se candidatar pra prefeito de Fortaleza, era muito, muito, muito trabalho mesmo, muito, muito”, ocupando os gráficos com a confecção de milhares de cartazes políticos que iriam poluir a cidade, naqueles tempos em que nem todos os pobres possuíam uma televisão em casa e o marketing político ainda tinha no papel sua principal arma de propaganda. Ouvindo suas lembranças, parece que a única limitação para se produzir mais impressos era a morosidade do serviço. Hoje em dia, produzir cinquenta mil impressos, para ele, não é complicado, concluindo tudo em duas ou três horas. “Antigamente”, eram necessárias uma etapa para cada cor:

Acertava, fazia o acerto da máquina, rodava primeiro o preto, depois o cyan, o preto era pra limpar o papel, né. Ai depois ia pro Cyan, depois pro amarelo e por último o magenta. Entendeu? Aí, hoje em dia as máquinas são totalmente moderna né, a gente num perde mais esse tempo, né. A máquina você já faz o acerto, o mínimo possível a gente gasta, gasta dez a quinze folhas pra fazer o ajuste, aí vai simhora. Dentro de três horas, três horas e meia, a gente termina de rodar cinquenta mil, sessenta mil. Antigamente a gente começava a rodar um trabalho desse, né, passava mais ou menos o dia todinho rodando cinquenta mil, virava a noite pra terminar uma cor, à noite mesmo lavava o rolo, já colocava já o azul e assim ia. Pode-se dizer que era quase uma semana pra rodar cinquenta mil, tá, né, entendendo?³³

Mesmo assim, o salário só se valorizava à custa de serviço extra, chegando a quase dobrar a jornada de trabalho. Trabalhou por sete anos na *Tipoprogresso*, saindo em 1995 e assumindo emprego na *Expressão Gráfica*. Ao descrever o processo de composição da chapa, classifica-o como “uma arte mesmo”, porque “antigamente era, era, mais exigido do ser humano.” Após termos percorrido tanto sobre as qualidades do ofício do tipógrafo, o qualificativo de arte atribuído por Thomson estabelece uma classificação diferenciada: era arte porque não se tratava de um serviço pesado, mas complexo e dependente da ação humana na maior parte do seu processo. “Hoje em dia, é como eu disse pra você, a máquina que eu trabalho já sai pronto, já bate uma prova, já vê qualquer tipo de erro, né, qualquer tipo de erro lá, na chapa, já, é bem mais rápido, as coisas”, descartando as habilidades e conhecimentos antes tão imprescindíveis do início ao fim da confecção do material. O processo de trabalho superou a mecanização e atingiu um automatismo que hoje depende apenas do toque de um dedo para ser acionado e criar vida. Concentrou em si uma gama de experiências e conhecimentos acumulados por mais de cinco séculos. A tecnologia da impressão também aboliu a dependência da produção em larga escala de um grande parque produtivo. As gráficas rápidas, estabelecidas em saletas comerciais, produzem milhares de cartões e panfletos, disputando pequenos e médios clientes que antes dependiam das grandes gráficas.

³³ *Ibid.*

“Porque as gráficas rápidas é o seguinte: você leva o seu pendrive lá, com o seu cartão, o seu livro, o seu trabalho, dependendo da quantidade você sai na hora com o trabalho”³⁴, ficando para as grandes empresas a produção em larga escala, de milhares ou milhões de impressos.

Os empresários recorrem ao emprego de novas tecnologias para quebrar a resistência dos operários e sua capacidade de organização coletiva, ou seja, sua tendência a formar os “grupos elementares” de que fala Cornelius Castoriadis, sociabilizando-se para sabotar a racionalização (mecanização dos movimentos) da produção imposta pela direção da fábrica. A luta dos operários não é apenas uma resistência, mas uma luta por uma nova organização das relações de produção. O que estamos estudando desde o primeiro capítulo é a “luta implícita” dos operários no cotidiano da produção para disputar a lógica da sua regulação. O operário luta contra a alienação quando reivindica seu próprio ritmo de trabalho, recusando-se a ser tratado como uma coisa. Se o operário fosse uma coisa, então não haveria luta de classes, pois ele não reagiria à exploração. A coisificação, o estranhamento, são tendências da exploração capitalista, nunca realização efetiva. Os operários são obrigados a empreender ações informais e esboçar objetivos informais como tática para burlar a rígida direção fabril. (CASTORIADIS, 1974, p.115-18)

A partir do aprendizado pudemos perceber algumas manifestações do controle sobre os saberes do ofício e da metamorfose na profissão: de artesãos das palavras a artesãos das cores. Iniciados nessas duas dimensões, passemos agora para um maior aprofundamento da análise. As formas de aprendizagem influem nas formas de transmissão. Quando as transformações técnicas expropriam cada vez mais os saberes dos trabalhadores, retiram deles a possibilidade de controlar o ofício.

³⁴ *Ibid.*

2. Perigos e liberdades: da gráfica ao bar

2.1. Os perigos do trabalho

Sempre quando se fala dos males físicos e mentais sofridos pelos trabalhadores relacionados ao trabalho convencionava-se utilizar a expressão acidentes de trabalho³⁵. O subtítulo acima reflete, portanto, uma crítica a essa abordagem. Consideramos “acidentes de trabalho” um eufemismo que cumpre o papel de isentar a tecnologia e o capitalista de culpa. Os riscos já são previstos quando se expõe o trabalhador ao teste de novas tecnologias, transformando-o em cobaia.

Os tipógrafos pareciam sofrer mais nas atividades de corte e acabamento, manuseando lâminas capazes de cortar blocos de papel. Ao imprimir, também se exigia muita atenção para não se deixar os dedos ou as mãos serem esmagados por rolos impressores. Uvanilson conta que já sofreu um acidente numa máquina (“facção manual”) que corta papelão. Deixou o dedo e cortou a ponta – “Você tá tão acostumado que num imagina, né!” Ele também assume a culpa, considera que foi distração: “Mas foi eu mesmo. Foi sozinho.” Seu ambiente de trabalho, tanto na *Tipoprogresso*, quanto na Imprensa Universitária, sempre foi marcado pelo barulho (compressores e bombas funcionando) e mesmo assim ele nunca adquiriu o hábito de usar os protetores auriculares, apesar de tê-los. “Nunca me incomodei”, diz ele, “mas quando você sai uma semana fora, você sente a diferença.” Algumas pesquisas na área da saúde apontam que o ruído produzido por máquinas da indústria gráfica é capaz de prejudicar a manutenção do equilíbrio corporal.³⁶ Os riscos à saúde se multiplicaram com o advento da impressão offset.

A organização do trabalho nesse setor estruturou-se com o fim de se obter altos índices de produtividade e redução dos custos. A indústria gráfica caracteriza-se pela produção sob encomenda “com curtos prazos de entrega, o que faz do mercado local o seu principal mercado”, exceto quando se trata de livros e revistas. Essa dinâmica de curtos prazos para entrega gera sobrecargas aos trabalhadores, além de aumentar o ritmo do trabalho. As empresas desse segmento apresentam um “baixo nível de qualificação da força de

³⁵ “A definição de acidente do trabalho, como conceito jurídico, existe desde 1919, com a Lei Federal nº 3.724, que estabelece a obrigatoriedade de indenizar o operário acidentado no trabalho, portando se limitando ao trabalhador urbano, instituindo no Brasil a doutrina do risco profissional.” (ROCHA, 2012, p.2)

³⁶ Usamos como referência uma pesquisa de campo realizada com trabalhadores gráficos de uma mesma empresa com o objetivo de avaliar a relação entre exposição prolongada ao ruído das máquinas e as manifestações de distúrbios vestibulares: “desequilíbrio, desvios na marcha, instabilidade no andar, sensação de flutuação, sensação rotatória e quedas, podendo ocasionar ainda problemas psicossociais e prejuízos no trabalho.” (TEIXEIRA; KÖRBES; ROSSI, 2010, p.1)

trabalho, com significativa participação de trabalhadores com até o primeiro grau completo”, em geral formados dentro da própria empresa, sem cursos de qualificação ou experiências anteriores, promovendo uma desvalorização desses profissionais e uma maior oferta de mão de obra, obrigando-os a aceitarem condições desfavoráveis de trabalho para se manterem no emprego. Os fatores biomecânicos que mais contribuem para o desenvolvimento de “lesões músculos-esqueléticas são a força, a repetitividade, a velocidade dos movimentos e a duração da atividade.” Colocar papel na máquina, introduzir e retirar a chapa matriz, calibração e lubrificação da máquina estão entre as tarefas de maior risco, acarretando dores nos tornozelos, pés, ombros, braços e costas superior. (RIGHI; RODRIGUES, 2009, p.75-9)

Muitos gráficos que passaram pela *Tipoprogresso* confirmaram conhecer o caso de “dois rapazes do acabamento” viciados em “RESTAURALITRO” (substância inflamável composta por solventes e aromáticos usada para restaurar os rolos impressores de borracha na impressão offset - as blanquetas). “O dono até internou numa clínica”, recorda Uvanilson.

A linotipia foi, talvez, a mais letal no ramo tipográfico, pois usava o derretimento do chumbo para forjar as linhas digitadas pelo operador na linotipo. Costa nunca manuseou a máquina, mas lembra de que quando chegou à empresa, ainda existiam alguns linotipistas, embora o ofício já desse sinal de extinção. “O setor de chapa é um setor quente que solta fumaça, porque tinha a questão de derreter na caldeira”, recorda. Esses profissionais ficavam “menos tempo na empresa e saía devido o alto grau de insalubridade.” O chumbo, segundo ele, “ia direto pra corrente sanguínea do pessoal”, provocando um “mal louco para o trabalhador.” José Augusto, ao se tornar diretor sindical, descobriu “que o linotipista não ganhava vinte por cento de salubridade [insalubridade], ganhava quarenta, era pra ganhar quarenta; e aqui em Fortaleza ninguém pagava quarenta por cento.” A proximidade com o chumbo, “que ali é fundido a 370° graus centígrados”, favorecia ao desenvolvimento de doenças e outros males à saúde, como a miopia. O mais intrigante é que ele afirma não ser conhecido da categoria o quanto o chumbo era letal à saúde naquela época. Só quando entrou para a “Federação Nacional” é que “a gente teve esse avanço”: “Por isso que eu digo, aquela instrução formal impede você de chegar a determinado lugar, por falta de conhecimento.”³⁷

“O lingote de chumbo” é um líquido composto de “85% de chumbo”, “4% de estanho e tem 11% de antimônio.” Este último “é pra dar resistência”, para o lingote não quebrar devido à pressão sofrida e o estanho para conferir “maleabilidade”. José Augusto explica que, o lingote de chumbo, ao sair da fundição, “que entra na bandeja”, produz um

³⁷ José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

brilho muito forte (provocado pelo estanho). Então, o linotipista não deve olhar de imediato, porque “afeta sua visão; e nem todo mundo tinha esse domínio”: “Que o desejo do linotipista é olhar se a linha tá certa”, senão, “se tiver errado, você repete.” Ele mesmo é vítima do contato com esse composto – “tanto que eu sou míope, sofro disso, né; sujeito até a um dilatamento de retina por conta disso.” Um olho já quase sem visão, o outro com catarata, além do risco de um deslocamento da retina. “Consequência de vinte e três anos trabalhando com o chumbo.”³⁸

Surpreso ao descobrir tantos males da profissão, foi à DRT e conseguiu o auxílio de uma equipe médica para examinar os colegas de trabalho. Ficou decepcionado com a reação negativa de muitos e atribuiu isso à baixa “instrução formal, que nesse momento, numa situação dessa não ajuda”: “A ignorância fez com que eles repudiassem.” Não culpa os trabalhadores, mas encontrou muitas dificuldades, ao ponto de um linotipista, “o Zé Maria que tava na GRAFAM, o cara me esculhambou, macho” – “O que é que você veio fazer aqui, eu preciso do meu emprego; você não tá sabendo que eu não posso perder o meu emprego?” Augusto Bento (amigo de José Augusto) informou que “o Zé Maria da GRAFAM”³⁹, estava cego. Além desses males, o chumbo também produz “paralisia e chama-se saturnismo, produz também colite crônica e paralisção paulatina dos pés.” Comer no local de trabalho é mais prejudicial ainda, fato que se agrava, pois a maioria dos linotipistas não tem escolha, trabalhando de dez a doze horas diárias, “quando a jornada normal é de seis.” (TRAGTENBERG, 2005, p.207) Segundo um colega de trabalho, Augusto Bento “tem as mãos oleosas devido ao chumbo”, pois nunca usaram nenhum equipamento de proteção.⁴⁰

O local de trabalho também abrigava outros riscos, como por exemplo, os amontoados de caixas com produtos químicos no meio do pátio da *Tipoprogresso* próximos aos motores – “Era um motor que trabalhava com indução, né, e corria o risco de faísca e era tambor de vassol, gasolina, querosene, restaura litro, tudo guardado ali, era um espaço mais ou menos deste tamanho, desta largura, cheio de tambor empilhado no meio da *Tipoprogresso*.” Eguiberto lembra que quase ocorreu um incêndio devido ao desleixo do patrão. Como membro da CIPA, tentou diversas vezes, em vão, persuadi-lo a retirar um motor de cima da caixa d’água. As consequências teriam sido trágicas, mas por sorte havia um trabalhador (“Sampaio”) na ocasião que sabia manusear o extintor:

Na reunião do outro mês levei de novo. No terceiro mês ele assinou. Um dia depois o negócio ia pegando fogo. Aí, por quê? Quem salvou a *Tipoprogresso*

³⁸ José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

³⁹ Augusto Bento. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

⁴⁰ Jones Uchoa da Cruz. Entrevista concedida em 30/01/2013.

foi Sampaio. Tá lembrado Bento? Por que tinham feito, tinham chamado uma empresa de, de, fazer reposição do, dos extintores, e pediu pra ela me dar de brinde um treinamento. Aí, a empresa, porque você ter extintor em casa e sem treinar ninguém e nada é a mesma coisa, né. Aí quando foi na hora lá, que, que o menino tava mexendo lá no num sei como foi, o, o menino acionou o motor aqui meu amigo uma parte do tinha sido derramado em cima da água, essa bendita água que derramava ali, aí, vucu, queimou, é um sobrinho do Carlito. Aí o Sampaio, pegou o extintor que tava do lado da máquina dele e deu uma rajada assim, quer dizer, era um princípio de incêndio, que foi apagado quando era um princípio de incêndio, porque se pega fogo aquilo ali, macho, num tinha mais nada que salvasse aquilo acolá. Aí ele disse “Doutor, o senhor viu?”, “Vi”, como eu tava dizendo, toda vida que eu ia pro seu Luiz eu já ia armado, sabe. Tá aqui, o senhor assinou, se responsabilizando por aquela porcaria que tá lá.⁴¹

O descaso do patrão se somou com o perigo evidente de incêndio e com a falta de treinamento dos funcionários para lidar com essas situações. Eguiberto preocupou-se em ao mesmo tempo encampar essa luta pela segurança no trabalho e isentar-se de culpa, provavelmente para representar entre os trabalhadores a imagem de um chefe conciliador e justo. Por ocupar cargo de chefia intermediária, estava num campo de tensão entre os trabalhadores e a patronal. Sua postura aparentemente comprometida com os interesses dos gráficos pode ser desvelada como uma estratégia de ascensão quando questionamos para qual lado a balança pendia mais. José Augusto admite que o colega realmente “primava muito pela limpeza”, sendo que muitas vezes o fazia pela “ótica da empresa sem pensar nos trabalhadores.” Ele ilustra sua opinião com um fato ocorrido num daqueles Sábados de tanto trabalho - “Uma vez eu... porque a gente trabalhava nos Sábados, a gente tinha um Sábado livre, trabalhava até Sexta-feira, mas a gente, por uma questão de trabalho, o velho obrigava a gente a trabalhar na hora-extra, né, aí a gente ia trabalhar nos Sábados, lá na *Tipprogresso*” -, quando pela manhã, ao sair para o lavatório deparou-se com um “fumaceiro” cobrindo o “setor tipográfico, o setor da Heidelberg.” Espantado, perguntou ao “Barros” o que era aquilo, ao que este respondeu: “-José Augusto, é porque o Eguiberto mandou, mandou limpar isso aqui; -Sim, limpar com o quê?; -Limpar com solda cáustica e ácido muriático e água.”

Indignado, foi alertar Eguiberto para o perigo daquela “combinação química” e da sua irresponsabilidade para com a saúde de quem estava trabalhando no local. “Quer dizer, ele pensando na saúde da empresa e esquecendo da saúde dos trabalhadores. - Que loucura é essa Eguiberto?”, esbraveja, ao narrar suas lembranças.

⁴¹ Eguiberto Gomes de Sousa. Depoimentos de José Augusto, Augusto Bento e Eguiberto Gomes de Sousa. Entrevistas concedidas em 16/02/2013.

No ambiente da fotocomposição e impressão offset, as pessoas se relacionam com novos agentes nocivos à saúde. Para lavar as chapas, por exemplo, Edson lembra que também se usava o RESTAURALITRO, cujo odor “parecia cola de sapateiro.” Outro incômodo constante era um pó expelido pela máquina, “que provocava muita coceira”, contra o qual, o único recurso de proteção era uma máscara, “usada só em dia de limpeza”, sempre na segunda-feira: “E eu já percebi que na terça e quarta eu tô gripado, afeta logo a garganta.” Por usar muito os olhos para garantir exatidão nos enquadramentos dos minúsculos pontos de cores, passou a precisar de óculos depois que começou a trabalhar. “Era só 0,25 no esquerdo e 0,50 no direito, na época de 88”, explica comparando a evolução da miopia, “hoje eu percebo que a minha vista já não é mesma; não consigo ver de longe”, lamenta Edson.

Rogério de Lima Lopes, também funcionário por muitos anos da *Tipoprogresso*, relata como trabalhou numa máquina de plastificar, antes de se tornar impressor. Havia deixado o setor de colagem e não se adaptou na nova função: “não consegui me adaptar, porque lá tinha uma máquina que era muito quente.”⁴² Para ele, a melhor empresa em que trabalhou foi a *Grafisa*, “tinha muito espaço, bastante arejado, porque gráfica é quente, ela tem que ser quente, né, então, o ambiente tem que ser fechado mesmo, pouco ar, porque se não resfria o papel.” Por ser uma empresa de embalagem e o papelão ser um material “mais grosso”, não precisava de um ambiente tão fechado. Contudo, foi lá onde ocorreu o evento mais traumático na vida. Numa tarde, operando uma máquina, viu uma fumaça, depois fogo. Correu para pegar o extintor mais próximo e abriu a “caixa de força” de energia. Acionou, mas o extintor estava seco. Avistou mais um e conseguiu apagar o incêndio. Depois descobriu que o primeiro extintor era para fogo em papel e usava água (por sorte estava seco): “Já era pra tá uma ora dessa ou morto, ou então, internado no frotão.” Percebeu o risco de vida a que os funcionários estavam expostos, sem nunca receberem um treinamento para lidar com os riscos no ambiente de trabalho. Na empresa não existia a CIPA e passou a encampar essa luta. Sindicalizou-se, conquista a formação de uma CIPA na empresa e reivindicou os EPIs.

Um dos recursos de segurança no trabalho era uma luva química:

porque o seguinte: existe o cilindro de borracha, né, dois cilindros eram de borracha e um de chapa, e você, nenhum tipo de luva, o produto químico é tão forte que você colocar uma luva, uma luva de borracha né, essas luvas cirúrgicas, né, o produto corrói, corrói todinho. Tinha que ser uma luva química, você passava uma espécie de creme nos braços, nas, nas mãos e no final do expediente você tirava né, saíria com água e sabão.⁴³

⁴² Rogério de Lima Lopes. Entrevista concedida em 30/07/2012.

⁴³ *Ibid.*

Luvas de plásticos seriam arriscadas porque os rolos impressores poderiam prendê-las e esmagar a mão ou o braço do trabalhador.

2.2. Linotipia: Do status à chumbada

Costa considera que a linotipia, antes da tecnologia offset, “foi o boom da gráfica”, mas no seu tempo já não era tão procurada pelos profissionais, devido aos problemas de insalubridade e por causa do avanço técnico que a suplantou: “Seria muito mais econômico o setor de, é, fazer esses trabalhos na offset, porque você teria muito mais rapidez, porque na linotipia você teria que, é, digitar aquele, aquele material todim e ainda corria o risco de, vamo dizer, ter um empastelamento.” Esse problema era bastante conhecido na tipografia e consistia na digitação de uma letra errada na linha de chumbo (“um tipo de outra caixa”). A linha inteira estaria perdida e deveria ser digitada novamente. Quando os impressores pegavam as linhas de chumbo já digitadas, “batiam uma prova e levava pro revisor, pro revisor ver se tinha algum erro de português, se tinha alguma palavra errada, alguma coisa.” Erro detectado, a linha retornava ao início da produção para ser corrigida, o chamado “processo de emenda.” As barras (linhas) com erro eram derretidas, sendo, portanto, reaproveitadas e digitadas do início ao fim. A demora da correção consistia no fato da impossibilidade de se substituir apenas a letra errada, porque não se tratavam de tipos lado a lado, mas de caracteres fundidos ao longo do “lingote”.

Comparando com a tipografia, percebeu um grande avanço. Antes, o tipógrafo, “principalmente o chapista, que era o cara que construía a chapa pra ser impressa, era de tipo em tipo.” Havia uma estante, com gavetas, nas quais estavam separadas as variedades de tipos: “era um trabalho assim, tão artesanal, que se fazia a chapa, se compunha a chapa de tipo um por um e, ao terminar aquele serviço, pegava a chapa e fazia a distribuição.” Esse procedimento era feito após se usar a chapa na impressão. Era fixada no prelo, para ser desmontada. Daí vinha um responsável pela distribuição, ou seja, devolvia os tipos às suas gavetas correspondentes, estando sempre atento para não cometer o “empastelamento”. Recorda a existência de umas 60 estantes com tipos e tamanhos diferentes, portanto, era exigida muita habilidade e conhecimento de todos os modelos.

O tipógrafo Costa faz, a partir do presente e de suas memórias, um balanço da linotipia, situando-a numa fase intermediária, de transição e crise do ofício, até a sua extinção. Para explicar esse “boom” da profissão elege como critério o processo de composição, que na tipografia era manual e na outra era mecânico. Importante lembrar que, quando se deteve na descrição das qualidades de sua arte tipográfica, enfatizou a originalidade do seu saber-fazer e dos efeitos singulares que produzia no impresso. A tipografia manual não teve, essencialmente, uma fase antecessora para medir sua superioridade técnica.

Talvez, durante alguma época remota, os tipógrafos tenham imaginado que sua profissão duraria para sempre. Mesmo com a concorrência provocada pela invenção da linotipo, eles podiam confeccionar materiais que a sua rival não substituía. No Brasil, ao longo de quase todo o século XX, ambas conseguiram coexistir nas oficinas. A partir das transformações técnicas nos anos 1980, romperam-se as antigas formas de se estruturar essa identidade profissional e os trabalhadores foram vencidos na sua persistência artística e obrigados a se subalternizarem à lógica capitalista: as profissões menos artesanais, mais velozes e produtivas conquistaram o topo do mercado.

Do relato de Costa é possível imaginar vários profissionais cooperando para o surgimento do impresso, onde até as máquinas não perderam seu estatuto de ferramenta, dependendo sempre da supervisão de um trabalho humano pelo outro. O linotipista recebe o texto escrito, lê rapidamente para localizar algum erro, digita na linotipo com rapidez e destreza, carrega a matriz de chumbo para o tipógrafo, este imprime uma prova e a submete ao olho acurado do revisor, para só então, ser reproduzida nas impressoras tipográficas. Desde os primeiro capítulo vimos que as decisões sobre a forma da letra, sua profundidade no papel, as tonalidades das tintas e a composição gramatical cabiam aos operários. As máquinas eram autômatos ou semi-autômatos que obedeciam aos movimentos humanos ou apenas repetiam o original fabricado pelo trabalhador. Será, então, que a experiência do “status” profissional dos linotipistas estava associada apenas à remuneração? Com certeza esse aspecto era também determinante para a escolha profissional de um sujeito, mas será que no caso dos linotipistas não havia outros elementos em jogo?

José Augusto, em apenas um ano, conseguiu assumir uma máquina linotipo. Considera que o tempo de aprendizado foi incomum, muito rápido para a média e orgulha-se disso. Afinal, a única forma de aprender era nos intervalos da merenda, observando atentamente, até porque um linotipista veterano não poderia interromper ou atrasar o andamento de seus serviços só para ensinar um novato. Além do mais, a transmissão do aprendizado era regulada por certos preceitos morais. A realidade era bem mais complexa, principalmente para os linotipistas, que naquele contexto começavam a experimentar a desvalorização do seu ofício no setor gráfico. Primeiro, que estamos falando da relação entre um novato e um veterano. Segundo, que José Augusto, já em 1971, foi demitido dos Diários Associados⁴⁴ “pela inovação tecnológica”:

⁴⁴ Grupo Diários Associados do Ceará, formado por dois jornais, Unitário e Correio do Ceará, NIREZ. **Cronologia ilustrada de Fortaleza**: roteiro para um turismo histórico e cultural. Fortaleza, CE: Banco do Nordeste, c2001. 2v. Para saber mais sobre as mudanças tecnológicos nos jornais brasileiros,

Que por incrível que pareça, um dado interessante, eu saí do jornal Diários Associados, pela inovação tecnológica, que em 71, de 70 pra 71, o jornal Tribuna do Ceará colocou a informática no jornal dele, o Sancho. Aí, o Diário Associados, pra num ficar atrás, né, aí entrou na informática. Aí, o nosso trabalho era todo na base tipográfica, trabalhava na linotipia, então, houve essa transformação e nessa transformação, quem foi linotipista, quem foi do setor tipográfico rodou. Então, eu fui uma das vítimas da inovação tecnológica, né, no Diário Associados, no jornal. Isso em 1971, né.⁴⁵

Isso significa que algumas transformações no setor provocaram uma oferta maior de mão de obra de profissionais tipográficos e linotipistas no mercado, acarretando um rebaixamento dos salários. “A decadência dos linotipistas”, como define José Augusto, se deveu a uma modernização dos jornais de Fortaleza. O jornal Correio do Ceará, por exemplo, contava com dez a doze linotipistas: “Quando fechou, foi jogado doze linotipistas no mercado (...) nem todas as gráficas aqui de Fortaleza tinha linotipia. Tá certo? Quem tinha era a *Minerva*, quem tinha era a *América*, tá certo? A gráfica *América*, a *Tipoprogresso* com duas máquinas apenas.”

Esse processo foi nacional, com ritmos diferentes pelas regiões, começando por São Paulo, quando o jornal *O Estado* “implantava em 1987 seu primeiro lote de computadores na área de produção”, substituindo a “obsoleta Mergenthaler 5, que já não satisfazia às necessidades devido, também, à falta de peças para reposição no mercado.” O projeto de informatização vinha sendo “traçado desde 1978”, período em que passou a produzir o jornal com “quatro modernas fotocompositoras a laser de marca Express Monotype, fazendo com que a velha Mergenthaler deixasse de ser usada.” Em 1988, com o novo sistema funcionando experimentalmente na redação, “toda a primeira página e os títulos ‘desciam’ diretamente para a fotocomposição.” A informática trabalhou durante um tempo ao lado dos equipamentos de composição mais antigo e, “mesmo em fase de testes, a redação de *O Estado* ganhava quarenta minutos no fechamento de sua edição.” A *Folha de São Paulo* já havia optado pela fotocomposição desde 1966, enquanto *O Estado* e *Jornal da Tarde*, em 1976, “apareceram com todas as inovações de uma só vez, deixando mais de setenta linotipistas desempregados.” Em 1970 o *Jornal da Tarde* “já trocavam as linotipos (composição ‘a quente’) pelas IBM Composer (composição ‘a frio’).” Os dois processos conviveram lado a lado desde 1975, “quando as linotipos foram definitivamente abandonadas.” (VIANNA, 1992, p.52-4)

consultar RIBEIRO, A. P. G. . **Jornalismo, literatura e política:** a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. Estudos Históricos - CPDOC/ FGV, Rio de Janeiro, v. 31, p. 147-160, 2003. P. 155.

⁴⁵ José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

Outro exemplo foi o jornal *A Tribuna*, “mesmo estando eficientemente servido pelas linotipos Mergenthaler”, seus dirigentes anunciaram que em breve passaria para o “sistema a ‘frio’”, promessa que foi cumprida em cinco anos. Curioso foi o fato de apenas em “1º de Março de 1979 as linotipos deixaram totalmente de ser utilizadas.” Os proprietários não fizeram segredo sobre a intenção de reduzir a mão de obra, visto que “um linotipista já custava muito caro e nós poderíamos ocupar pessoas, por exemplo, os datilógrafos, com salários muito menores.” (*Ibid.*, p.70) Na opinião de um gerente gráfico, a informatização do jornal era positiva, conhecia desde os dez anos de idade a imprensa e as artes gráficas, com cerca de cinquenta anos de experiência. Começou como caixa de linotipista: “Então eu posso medir a distância de um para outro sistema.” Sentiu muito mais facilidade de trabalhar no novo sistema informatizado do que antigamente, “quando o jornal era todo baseado no homem, na experiência profissional.” A mão de obra pode ser preparada em questão de poucos dias, já o linotipista “levaria dois anos para prepará-lo adequadamente.” (*Ibid.*, p.70)

Retornando para a trajetória específica de José Augusto, antes de ingressar na *Tipoprogresso*, fez vários “bicos” em jornais. Lembra que trabalhou no “Xavier, no jornal O Estado”, onde o chefe era o “Milton Amâncio (...), um cara gente boa”. Após um breve período, sem ter carteira assinada, recebia por alguns serviços e logo retornava para casa sem emprego. Ainda em 1971, recorda que Manuel Rocha, mecânico, “soube” da condição de José Augusto e o levou várias vezes para a *Gazeta de Notícias*, localizada na Rua Barão do Rio Branco com a Rua Castro e Silva, “quase perto da Santa Casa. Era, bem assim, era uma casinha ... era um jornal pequeno. Era um jornalzinho pequeno.” Quando rememora essa fase da sua vida, avalia que era muito “sentimental”, provavelmente porque nas suas relações de trabalho a afetividade construída no local de trabalho competia fortemente para mantê-lo em determinada empresa.

Ainda com algumas reservas no bolso casou mesmo estando desempregado, mas já com casa própria, fruto dos sete anos de trabalho nos *Diários Associados* (1964-1971). Se os jornais estavam fechando as portas para os linotipistas, as gráficas poderiam oferecer oportunidades para alguns. José Augusto esclarece que o linotipista ainda possuía certo status na época, mesmo que residual, e por isso recusou algumas propostas de emprego. Na tabela abaixo percebemos as variações salariais de acordo com o tipo de qualificação:⁴⁶

⁴⁶ SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM INDUSTRIAL. DEPARTAMENTO REGIONAL DO CEARÁ. **Mercado de Trabalho no Setor Gráfico de Fortaleza**. Outubro de 1980. FIEC – NUCLIN. EX. DO ACERVO. P.1

TABELA 1⁴⁷**ESTRUTURA DE QUALIFICAÇÃO E SALÁRIOS MÉDIOS DO SETOR GRÁFICO EM FORTALEZA**

Qualificações	Nº Empregados	%	Salário Médio
1. Comp. Manual	31	11	6766
2. Impressor tipo A*	39	14	7600
3. Impressor tipo B**	8	3	6338
4. Impressor Off-Set	17	6	7422
5. Conferencista	5	2	4608
6. Cortador	6	2	7069
7. Linotipista	4	0.0	8810
8. Confeccionista	75	27	3653
9. Supervisor***	2	0.0	14743
10. Fotolito (Lab. Off-Set)	5	2	11000
11. Gravador	2	0.0	0
12. Outros****	83	33	0
TOTAL	277	100	M= (7.800)

FONTE: SENAI-CE – Pesquisa direta em 5 empresas de Fortaleza, sendo 4 pequenas (de 10 a 35 empregados) e a outra, média (200 empregados).

* Inclui apenas impressores de equipamentos automáticos.

** Somente impressores de equipamentos não automáticos.

*** Três supervisores estão incluídos como impressores (acumulam).

**** Pessoal de administração e manutenção (Eletricista, carpinteiro e pedreiro).

Apesar do linotipista ainda perceber um dos maiores salários, o compositor de offset - ver o item “10. Fotolito (Lab. Off-Set)” – galgara o segundo maior salário e o compositor manual (tipógrafo) começava a cair no ranking. A abreviação “Lab.” vem de laboratório e manifesta o alto nível de tecnologia na composição de chapas e a exigência de novos saberes. Como profissionais desse tipo ainda não representavam uma oferta massiva, muitos trabalhadores não entendiam sua presença como uma ameaça aos outros ofícios.

Na maioria das gráficas o processo de impressão mais utilizado era o tipográfico, representando cerca de “66,3% do setor”⁴⁸. Até as entidades empresariais, FIEC e SENAI,

⁴⁷ SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM INDUSTRIAL. DEPARTAMENTO REGIONAL DO CEARÁ. **Mercado de Trabalho no Setor Gráfico de Fortaleza**. Outubro de 1980. FIEC – NUCLIN. EX. DO ACERVO. P.4.

⁴⁸ FIEC. **Diagnóstico do Subsetor Gráfico de Fortaleza**. NAE/CE – Núcleo de Assistência Empresarial do Ceará. Centro de Apoio à Pequena e Média Empresa do Estado do Ceará, CEAG-CE. Fortaleza: Março de 1979, Ceará. P. 19.

consideravam o ramo gráfico de baixa modernização, visto que as pequenas gráficas se proliferavam, mas adquiriam seus equipamentos de outras mais antigas. As matrizes para a composição, como os tipos e outras ferramentas do tipógrafo manual, eram fabricadas nas próprias gráficas, principalmente através do derretimento do chumbo ou do entalhamento de madeira. Muita coisa era feita no improviso, pelos próprios trabalhadores. A tabela abaixo oferece alguns subsídios para compararmos a predominância de cada tecnologia na composição do texto impresso:

TABELA 2⁴⁹
PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

PROCESSOS	PRÓPRIO		TERCEIRO		TOTAL	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
MANUAL	85	97,7	02	2,3	87	100,0
LINOTIPO	10	40,0	15	60,0	25	100,0
DATILOGRÁFICO	19	61,3	12	38,7	31	100,0

Obs.: Esta tabulação foi feita separadamente por tipo de processo. Existem gráficas com até 3 tipos de processo.

Porém, quando soube que havia uma vaga na *Tipoprogresso* para linotipista reconhece que se interessou. Do ponto de vista profissional era a maior empresa do Norte e Nordeste, com mais trabalhadores: “cerca de 250 funcionários.”⁵⁰ Isso significa que essa empresa talvez terceirizasse seus serviços de linotipia para outras gráficas menores. Seu proprietário era Luiz Esteves, conhecido líder empresarial do setor que também comandou a FIEC dos anos 1960 a 1980. Algum tempo depois José Augusto conheceu José Augusto Lima Bento (Bento), também linotipista, mais novo e menos experiente. Tornaram-se os dois únicos linotipistas da *Tipoprogresso*. A amizade se firmou entre eles e José Augusto repassou-lhe “vasto ensinamento na profissão.”⁵¹

José Augusto considera que o auge da linotipia no Brasil foi dos anos 1940 até 1960, quando se inicia a decadência. Mesmo assim, o cerco ainda não havia se fechado para

⁴⁹ NAE/CE – Núcleo de Assistência Empresarial do Ceará. CEAG–CE. **Diagnóstico do sub-setor gráfico de Fortaleza**. FIEC – DEDIN. Fortaleza, Março, 1979. P. 18

⁵⁰ José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

⁵¹ Augusto Bento. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

algumas boas oportunidades, pois não havia tantos profissionais no mercado. De meados do século XIX para o século XX, foi a profissão da indústria gráfica que mais se valorizou e a principal via de acesso ao universo da escrita para operários. Muitos jornalistas se formaram na linotipia, foram trabalhadores, acumularam algumas reservas monetárias e depois fundaram suas próprias redações. A história da linotipo durante décadas se confundiu com a do livro e do jornal. A imagem seguinte é representativa dessa memória, tratando-se de uma homenagem concedida pela Associação Cearense de Imprensa reconhecendo José Augusto como um jornalista forjado na prática do ofício da linotipia:



Fonte: arquivos pessoais de José Augusto.

Abaixo segue uma fotografia da biblioteca pessoal de José Augusto, de livros adquiridos ao longo de décadas de profissão. As prateleiras abrigam uma gama de leituras como política, economia, história, literatura, gramática e direito, entre muitos outros interesses colecionados de acordo com o momento vivido. Dos debates, conversas e compartilhamento de leituras, o linotipista extraiu os argumentos para suas ideias e conferiu o tom da sua escrita nos jornais que escreveu; principalmente aqueles voltados para os trabalhadores.



Fonte: biblioteca de José Augusto

Outros tipógrafos e linotipistas também montaram seu próprio acervo de leitura operária, como o tipógrafo Damasceno que conheceremos no capítulo três desta pesquisa. Não tivemos a oportunidade de fotografar todas as bibliotecas, mas sabemos que se trata de uma tradição dos trabalhadores gráficos. É parte da experiência do fazer-se “jornalista da classe” (GONÇALVES, 2001, p.65). Antes do advento das grandes fábricas de impressos, a produção era dominada (até as primeiras décadas do século XX) pelas pequenas oficinas tipográficas, “cumprindo a função de escola para o ofício de tipógrafo e sobre o seu ambiente de trabalho.” (p. 70) Se as antigas oficinas de relações pessoais e familiares saíram de cena, entraram as gráficas rápidas de ritmo intenso e sem composição dos impressos (apenas reprodução). A prática do ofício se tornou a escola do gráfico, mas uma prática associada com a luta, a denúncia aos patrões e ao capitalismo.



Fonte: arquivo pessoal de José Augusto.

Da fotografia antiga e remendada, outras características que remetem ao distintivo de ser um linotipista: um operário sem farda, vestido socialmente, trabalhando sentado e digitando. As imagens, no entanto, são uma construção e ao mesmo tempo que revelam, também ocultam, deixando outras sensibilidades de fora, como o calor provindo da caldeira de chumbo acoplada à máquina à sua esquerda, os odores tóxicos emanados pelo derretimento do metal insalubre, o barulho constante e prejudicial do seu funcionamento e as dores no corpo ocasionadas pelas extenuantes jornadas de trabalho.

Nas impressões de Bento houve um descompasso nas inovações entre o setor de jornais e o setor das gráficas em geral. Enquanto os jornais estavam dispensando a linotipia e aplicando novas tecnologias, as gráficas convencionais persistiam no uso da tipografia. Com a nova oferta de linotipistas jogados no mercado, o valor de sua mão de obra teria caído, o que incentivou as gráficas a aproveitar esses profissionais. A profissão ainda estava sendo ensinada, não somente no SENAI, mas também no chão-da-gráfica. Outros dois trabalhadores aprenderam o ofício com José Augusto. Bento lembra-se de um colega em especial, com bastante conhecimento adquirido no SENAI, mas faz questão de sublinhar: “era conhecimento na teoria.”⁵² Outros conhecimentos só eram adquiridos na prática, no dia a dia da gráfica, com máquinas que não existiam no SENAI, com uma rotina estafante de trabalho. Foi uma fase em que os linotipistas trabalharam muito na *Tipoprogresso*, pegando o expediente às sete horas da manhã e largando somente às dez horas da noite. Depois começavam as “viradas”, com início na sexta-feira às sete da manhã e o término no sábado às onze horas da manhã. Bento explica que no entendimento da empresa a “virada” não durava vinte e quatro horas, mas vinte e oito.

No seu tempo, os linotipistas e tipógrafos experimentavam os primeiros sinais da desvalorização que foi marcada por uma descaracterização: o “caboclo” ia mais por uma questão de sobrevivência “topava tudo”, aceitava mais de uma função, seja de mecânico, de ajudante, etc. Na sua visão, enquanto os concorrentes estavam se modernizando, Luiz Esteves segurava a “peteca”, pois tinha um parque industrial antigo, mas bem equipado, “com um setor só de impressoras manuais, dois prelos grandes na base de clichê de madeira”; outro setor composto por “impressoras Heidelberg”; outro com as “bandeirolas”. Não querendo ter custos adicionais com a aquisição de novas máquinas ou com a contratação de profissionais de qualificação formal, Luiz Esteves preferiu inicialmente aproveitar seus próprios funcionários e fazer uma transição lenta, gradual. À medida que comprava alguma máquina à frente das suas, como a “Multilit”, a “Solna”, escolhia pessoas da tipografia para aprenderem

⁵² Augusto Bento. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

a tecnologia offset. Esse processo muitas vezes fomentou uma relação de reciprocidade entre patrão e empregado. O tipógrafo, grato pela oportunidade de não ser descartado e aprender o novo ofício, alimentaria um sentimento de lealdade.

O próprio Bento progrediu do setor de chapa para linotipista. Um salto de grande qualificação para o setor tipográfico. Não foram raros também os impressores tipográficos que foram remanejados para a impressão offset, outro salto que para José Augusto era bastante significativo: “Impressão offset, macho, coisa mais limpa, na base da água, aquela coisa toda, uma máquina mais sofisticada (...), o que hoje ainda é considerado elite, né, o setor de offset, né, entendeu?”⁵³

De acordo com Bento, a demora em inovar de Luiz Esteves ajudou muita gente. Augusto reconhece que muita gente se fez linotipista na *Tipoprogresso*, pois ele próprio foi quem indicou Bento para que Anastácio o recrutasse para o setor: “Muita gente se fez linotipista lá, entre nós mesmos né, como amigo. A gente começou a conversar e tal, aí puxei o Bento, né, ‘Rapaz, eu vou precisar’, ‘Rapaz, chama o Bento, Anastácio!’. Aí o Bento foi, né. Foi o Frank, depois foi o Sabóia...”

Em 1997, outro duro golpe seria dado na linotipia com o fechamento da IOCE⁵⁴, jogando no mercado mais tipógrafos e linotipistas. José Augusto relata que a linotipia sobreviveu em “quenga de coco”, como eram chamadas as gráficas pequenas, domésticas, “fundo de quintal”. Com uma impressora tipográfica e uma linotipo, pessoas como ex-funcionários da gerência da *Tipoprogresso*, Eguiberto Gomes de Sousa⁵⁵, montavam uma “quenga de coco”. Bento, por exemplo, foi atraído por Eguiberto para trabalhar em sua gráfica particular. No entanto, as “quengas de coco” davam conta de uma pequena demanda de serviços, funcionando geralmente apenas com um linotipista ou um tipógrafo: “Então, 30, 40, 50, 60 linotipistas com seis, sete quenga de coco com uma linotipo, tu vê aí a dificuldade de se empregar...” Nas quengas de coco o linotipista “fazia tudo”, simbolizando a multifuncionalidade que o trabalhador era obrigado a se render, fomentando a descaracterização do ofício.

Para José Augusto o progresso tecnológico era inevitável e a questão não girava em torno de defender a manutenção da tipografia e da linotipia. Uma solução plausível teria sido a formação dos trabalhadores para lidarem com o advento da informática. Mas quem

⁵³ José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

⁵⁴ Imprensa Oficial do Estado do Ceará.

⁵⁵ Eguiberto Gomes de Sousa. Depoimentos de José Augusto, Augusto Bento e Eguiberto Gomes de Sousa. Entrevistas concedidas em 16/02/2013.

financeira essa adaptação? As mudanças eram rápidas demais e uma novidade como impressoras “Multilith”, em alguns meses caducavam e davam lugar para outro equipamento mais avançado, como as impressoras “Solna”. Esta, por sua vez, logo perdia seu posto para novidades seguintes. Na sua experiência como membro da Federação dos Gráficos, José Augusto conheceu a realidade de outros estados e ficava surpreso ao encontrar impressoras comandadas por computadores que dispensavam tanto o trabalho do profissional da composição quanto do impressor. As máquinas estavam centralizando cada vez mais funções que antes eram divididas entre vários profissionais. Além disso, outro grande obstáculo para integrar os antigos tipógrafos e linotipistas à informática seria a precária instrução dos gráficos. Muitos não terminavam nem mesmo a instrução básica, sendo obrigados a interromper os estudos antes de completar o primeiro ou segundo grau do ensino básico. Não era raro encontrar trabalhadores incapazes de interpretar ou ler fluentemente um texto jornalístico.

Bento fala que a carestia de vida impelia os jovens a trabalharem muito cedo e mesmo aqueles que insistiam em prosseguir estudando à noite e trabalhando ao dia acabavam se rendendo às horas-extras e abandonando a escola. Ele mesmo terminou o segundo grau “na marra”. O jovem ou adolescente tinha fome⁵⁶ não só em termos de comida, mas também “em termos de vestuário, de calçado, de ir ali, vir acolá (...) chegou na *Tipoprogresso*, era salário mínimo na carteira, mas o resto do dia todinho era só extraordinário. Os meninos caíam dentro do extraordinário, aí o estudo ó, babau!” Enquanto a empresa tinha fome de braços, Bento percebia que precisava pôr um freio, “porque serviço tinha demais e exigia que eu trabalhasse: ‘Não rapaz, peraí, tenha calma, eu vou terminar (os estudos)!’ Mas tem outros que num fez isso não.” Bento reflete em sua fala um aspecto crucial da condição de classe trabalhadora, ou seja, o consumo de classe: “o fantasma da insegurança alimentar.” (SILVA, 2010, p.80)

A velocidade com que a informática era reinventada, aprimorada, impedia que os trabalhadores conseguissem acompanhá-la. Mesmo que fossem treinados para determinada tecnologia, rapidamente ela caducava para outra mais avançada. A patronal preferia contratar jovens universitários de cursos da computação, do design gráfico ou da propaganda que poderiam aceitar baixos salários devido à pressão do mercado. José Augusto recorda-se de

⁵⁶ Por meio do conhecimento das condições de vida dos trabalhadores desde a infância, como no caso de Bento, aprendemos a “qualificar os significados dessa insegurança e dessa instabilidade inscritas nas condições de vida das famílias trabalhadoras. Mesmo para aquelas que conseguiram se afastar das fronteiras da miséria, esta, no entanto, comparece nos seus horizontes como ameaça real ou virtual de desestruturação dos arranjos que conseguiram estabelecer em suas vidas cotidianas, de tal forma que suas histórias podem ser descritas como um esforço permanente para driblar essa ameaça.” (TELLES, 1990, p. 45)

colegas “chapistas”, desempregados, que caíram no alcoolismo, que não teriam oportunidades nem mesmo nas “quengas de coco”, por não haver espaço. Seu relato traz a lembrança de um colega que lhe comove:

Ele ficava nas portas de gráficas ali, mendigando um almoço, aquela coisa toda. Aí, o caboclo pra num, num dá aquele almoço como se fosse assim uma esmola: “Vai entregar esse serviço aqui acolá!”, só pra dizer que o caboclo fez o serviço e dar, entendeu.⁵⁷

Eguiberto, um dos gerentes da *Tipoprogresso*, escolhido para ser um homem de confiança de Luiz Esteves, desenvolveu com Bento e José Augusto uma amizade que perdura até os dias de hoje. Sobre a resistência do patrão em adotar as novas tecnologias, conta que certa vez um serviço para um banco foi produzido na tipografia, mas tentou-se vendê-lo no mercado como fabricado no offset. Quando certa vez escreveu um relatório explanando a nova era tecnológica que tomou conta da indústria gráfica, conta que Luiz Esteves folheou, leu alguma coisa, virou para Eguiberto e disse: “‘Doutor, você acredita nisso aí?’, ‘Acredito, acredito porque foi eu que escrevi, seu Luiz!’”, ‘Doutor, você não sabe que Fortaleza, isso aqui é uma província, tipografia ainda vai rolar por muitos anos?’”⁵⁸. Esse diálogo foi um marco para o gerente decidir montar sua própria gráfica, levando junto o linotipista Augusto Bento.

Eguiberto gosta de relatar os casos que considera curiosos, engraçados e “pitorescos”. Muitas dessas ocasiões simbolizam o caráter centralizador da gerência de Luiz Esteves, que parecia sempre manter a empresa funcionando sem dispendar altos custos com as tecnologias mais atuais. Certa vez, por exemplo, tentando acabar com uma velha prática de dobrar os folders com as mãos, Eguiberto, com a ajuda de um dos sócios da empresa e sobrinho do proprietário, adquiriram uma máquina dobradeira. Luiz Esteves ficou “intrigado”, uns quinze dias, sem falar direito com nenhum dos dois, pois a compra teria sido feita sem seu aval. Se os concorrentes compravam uma máquina “speedmaster” computadorizada, ele preferia comprar uma ainda mecânica. Se ele usava uma impressora de “tamanho quatro”, os outros já usavam uma de “tamanho dois”. A empresa trabalhava sempre sobrecarregada, como se aceitasse uma demanda além de sua capacidade produtiva, exigindo de seus funcionários um trabalho exaustivo, jogando o peso da responsabilidade das metas nos braços dos trabalhadores, como se eles próprios também houvessem se comprometido diretamente com os clientes em aceitar e realizar os serviços propostos. As longas jornadas sempre são

⁵⁷ José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

⁵⁸ Eguiberto Gomes de Sousa. Depoimentos de José Augusto, Augusto Bento e Eguiberto Gomes de Sousa. Entrevistas concedidas em 16/02/2013.

associadas ao grande volume de serviços na empresa. O próprio Eguiberto usa o termo “responsabilidade” para justificar o fato de os gráficos aceitarem jornadas que adentravam sábados, domingos e feriados. Bento, em sua fala, também muitas vezes parece assumir esse ponto de vista da empresa (de seus patrões).

Um risco comum no manuseio das linotipos é a “chumbada”. Bento lembra: “Quando alguma coisa dava errada, aí o chumbo espalhava, devido à pressão ser muito grande, o Augusto já se queimou, eu me queimei com chumbada. Não muito constante né, porque a gente chega um ponto que... Mas aqui e acolá, acontece de dar uma chumbada, né.” Um marco simbólico importante para Bento sobre o fim da linotipia foi uma matéria que afirma ter lido na revista *Veja* sobre o advento da informática na impressão de jornais. Ficou na memória a imagem de uma linotipo derramando chumbo: “Quer dizer, a linotipo tinha chegado o tempo dela, né.” Após pesquisar nos arquivos da *Veja*, o que encontramos foi uma matéria na seção Vida Moderna, intitulada *Jornal eletrônico*, numa edição de 25 de Fevereiro de 1970. Seu conteúdo relata sobre a importância de duas horas na vida de um jornal, pois esse era o tempo que as novas máquinas economizariam na sua produção: uma perfuradora de fitas e um computador eletrônico. Os equipamentos haviam sido adquiridos na semana anterior pelo jornal “Correio Braziliense”, de Brasília. A nova tecnologia dispensaria “o velho processo de composição por linotipo”, permitindo ao jornal ser confeccionado duas horas mais tarde do que os concorrentes. Pela primeira vez empregado no Brasil, o sistema “de origem americana e parcialmente produzido na França”, eliminaria também “as incomôdas caldeiras onde o chumbo e o estanho são derretidos deixando emanar gases altamente tóxicos”. Por causa dos gases, os linotipistas tinham o hábito de beber leite continuamente, o que nem sempre os livrava de doenças pulmonares acarretadas por muitos anos de trabalho. O tempo gasto para a composição seria de vinte minutos para uma página completa de jornal, numa média de quarenta e cinco linhas por minuto. Na época, o diretor do “Correio Braziliense” (propriedade dos Diários Associados), Édison Varela, afirmou que “o equipamento faz, em uma hora, o trabalho de seis linotipistas, usando apenas um funcionário encarregado da perfuração.” Os custos como o novo sistema de composição a frio ainda equiparavam-se com a composição a linotipo (a quente), o que era atribuído aos altos custos com a importação das novas tecnologias. Em contrapeso, a grande vantagem para o diretor era:

Além do tempo ganho na composição, é a libertação da necessidade de linotipistas, profissionais caros e de preparo demorado. No seu lugar, é empregado um operador da perfuradora, que pode ser preparado e treinado para essa função em poucos dias.

Fazer um jornal sem necessidade de linotipistas talvez seja um dos grandes sonhos das empresas jornalísticas. Para tentar transformar esse sonho em fato real (para grande preocupação dos atuais linotipistas), algumas grandes empresas de São Paulo já encarregaram representantes de estudar em Brasília o novo método do “Correio Braziliense”.

Talvez comprem o mesmo equipamento, mesmo sabendo que os custos finais não são menores do que os dos processos tradicionais de composição. Mas, certamente, esperam atingir a situação dos Estados Unidos, ‘onde uma empresa pode adquirir os modernos equipamentos eletrônicos’, afirma Édison Varela, ‘a preços que tornam os custos do jornal americano moderno bem inferiores aos dos jornais brasileiros antiquados ou dos nossos jornais que pretendem se modernizar’.⁵⁹

Uma fita perfurada em código é o elemento responsável pela alimentação das quatro memórias do computador e de seu sistema de composição. A fita recebe perfurações de um teclado comum (com 96 tipos), informando também ao computador de que tamanho e com qual estilo de letras deve ser composto o texto. Um tambor de alta rotação com apenas 2 quilos de peso joga os tipos e os espaços na linha de composição e automaticamente passa a linha seguinte quando o espaço se esgota. Outra das vantagens do sistema de composição a frio adotado pelo “Correio Braziliense” é a possibilidade de usar até oito tipos diferentes na mesma linha numa única operação. Também é possível numa única operação, compor linhas com o comprimento de até quatro colunas de jornal - quando na maior parte dos jornais do país é necessário, por exemplo, compor duas linhas de duas colunas cada, para juntá-las e formar uma de quatro. Depois da composição as letras são colocadas diante de uma lente atravessada por um raio de luz que vai impressionar um papel sensível. Com esses papéis, o jornal já pode ser praticamente montado.⁶⁰

O período que José Augusto trabalhou na *Tipoprogresso* (1972 a 1994) demarca tanto o salto no aprimoramento do ofício quanto na sua formação política de militante sindical. Foi um período marcado por muitas disputas políticas com seu patrão Luiz Esteves:

Do ponto de vista prático eu só trabalhei até 89, porque em 89, eu entrei no sindicato em 83, de 83 até 94 o pau comeu do ponto de vista político, né, que eu briguei muito, mas nós brigávamos pela questão do salário, com todo mundo né, inclusive com o próprio Luiz, que ele era o capitão da indústria mesmo, né, e nós tínhamos um relacionamento muito forte, que quando foi

⁵⁹ Jornal Eletrônico. Vida Moderna. **Revista Veja**. Edição 77, 25 de Fevereiro de 1970. P. 63.

⁶⁰ Outro trabalho seria preciso para compreender também a crise na profissão de jornalista. Funções como “digitadores”, “revisores” e “arte-finalistas” praticamente desapareceram: “Segundo alguns autores, o público não mais precisaria da mediação jornalística para se informar, bastaria, para isso, acessar a Internet, localizar um site específico, para alcançar o conteúdo pretendido; o jornalista seria descartável. A atividade tornou-se mais difícil. A redução do número de profissionais nas redações e o aumento das responsabilidades individuais promoveram um certo desapontamento na classe. O jornalista vira uma espécie de gerente da máquina, cuja interface multicolorida atrai o grande público.” (ROSA, 2005, p.26-28)

em 89, nós tivemos uma briga política ferrenha, que ele me botou para o sindicato: “Rapaz, eu num quero você aqui, ninguém pode, num tem condições de conviver debaixo do mesmo teto!”⁶¹

Ficou distante do ofício de 1989 até 1994, pois se tornou militante sindical à disposição do sindicato. Conta que ainda quis voltar para o trabalho, tentou voltar à prática do ofício, mas “ele (Luiz Esteves) não deixou”. Em um resumo de sua trajetória de vida, registrado no arquivo virtual do sindicato, consta que iniciou na carreira na atividade gráfica em 1968 (essa data contradiz a informação de José Augusto, que situa seu ingresso no jornal em 1964), como auxiliar de linotipista, no jornal Correio do Ceará (José Augusto, por sua vez, informa que trabalhou no Unitário), onde também foi promovido a linotipista, “atividade que exerceu até sua aposentadoria.” No mesmo ano sindicalizou-se, “sendo o sócio de número 422.” Integrou a diretoria sindical pela primeira vez em 1986 e assumiu a presidência em 1987, em substituição a Gerardo Damasceno, “que renunciara naquele ano.” Foi presidente também nas gestões 1989-1991, 1991-1994 e 2004-2006, “ano em que afastou-se definitivamente das atividades sindicais.”⁶²

⁶¹ José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

⁶² Informações obtidas no arquivo virtual do SINTIGRACE. Disponível em: <http://www.sintigrace.org.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=65%3Aassembleia-legislativa-realiza-sessao-solene-em-homenagem-aos-80-anos-do-sintigrace&Itemid=50>. Acesso em: 22/04/2013.

2.3. Viradas: produção, hora-extra e cabaré

Descendo até o chão da gráfica, seguindo os itinerários das memórias, chegamos a um “repertório”⁶³ de luta. Esse repertório também pode ser entendido como um *capital simbólico*. (BORDIEU, 1989) O operário lança mão de outras ferramentas para executar seu trabalho e intervir no seu ambiente. Essas ferramentas são as táticas. Retomando a trajetória de Uvanilson, ele conta como usava uma máquina específica no setor, a única do modelo, que lhe permitia conhecer seus mecanismos e o seu potencial. Assim, tentava terminar o serviço diurno o mais rápido possível para preparar a máquina para a madrugada. “Quando eu chegasse da janta, a máquina já tava preparada, porque se você fosse preparar a máquina na hora de fazer o serviço, você ia perder tempo”, acrescentando que havia outra tática para produzir tempo livre à noite: conhecer de antemão o serviço a ser feito (quantidade, papel, impressão, etc). Antes de terminar o expediente ele limpava a máquina, analisava se estava tudo bem e a deixava ligada para “esquentar”, senão, poderia perder “até mais de uma hora.” Esse pequeno retrato cotidiano reflete um ritual entre o sujeito e a máquina. É de grande valor simbólico em sua memória selecionar esta recordação e bastante representativo para essa pesquisa porque a relação não é de violência ou subordinação; é de uma cooperação, mesmo que já desvantajosa para o trabalhador. Ele poderia muito bem ativá-la somente quando voltasse da sua pausa para não ter que trabalhar todas as horas do expediente. A lógica da fábrica era, todavia, completamente outra. Teria que cumprir a meta da produção; se perdesse uma hora da jornada, era pressionado pelo patrão a terminar a qualquer custo. Fora isso, não conseguiria dormir na madrugada. Qual o trabalhador que não tirava seus cochilos quando fora da vigília?

A máquina denunciava que era possível realizar a meta, devido ao seu potencial, mas o fato de seu mecanismo ainda ser transparente para o operário, permitia-lhe intervir nos seus ritmos e ganhar tempo. Apesar da resistência, já era perceptível como o trabalhador era obrigado a se orientar pelo tempo da máquina. David Harvey, por exemplo, reflete sobre a tecnologia e questiona se o problema seria apenas o uso social da máquina. Não as considera neutras; são instrumentos da luta de classes: “Essas tecnologias não apenas servem para

⁶³ “O conceito de repertórios de ação se baseia em duas premissas: primeiro, que as pessoas possuem uma lista ou um repertório de estratégias e ações em suas mentes (...); segundo, que é improvável que as pessoas se envolvam em uma ação a não ser que a estratégia para executá-la faça parte de seu repertório.” (SMALL; HARDING; LAMONT, 2011, p.102)

disciplinar o trabalhador dentro do processo de trabalho, como também ajudam a criar um excedente de trabalho que reduz os salários e as ambições do trabalhador.” (HARVEY, 2013, p.215) As máquinas “foram concebidas e introduzidas para interiorizar certas relações sociais, concepções mentais e modos de produzir e viver.” (*Ibid.*, p.213)

A divisão de funções na fábrica também oferecia limites e possibilidades para a ação operária. Thompson sabia que no começo do século XIX (“sugeriram os Webb”, destaca o autor) a sociedade industrial ainda estava dividida verticalmente, ofício por ofício; não era, portanto, chegado o tempo da divisão horizontal entre patrões e assalariados. Ele ensinou, todavia, que a classificação vertical poderia ser relativizada para alguns ofícios – “é possível que apenas um setor privilegiado de trabalhadores numa atividade particular tenha conseguido restringir a admissão ou elevar suas condições” (THOMPSON, 1987, v. 2, p.79) -; invertendo o sentido da análise para o nosso século XX, os tipógrafos de Fortaleza, também podemos relativizar a noção de uma monolítica divisão horizontal na empresa.

Vejamos a narrativa de Costa. Ele relaciona o aprendizado com a prática do ofício e com a hierarquia de postos de trabalho dentro da empresa, revelando que a ascensão profissional dependia da experiência adquirida. Mas, para assumir uma função superior, o empregado precisava corresponder em certa medida às expectativas do patrão. “Se você fosse dos serviços gerais o patrão podia jogar você pra outro setor”, afirma Costa: “Ele queria que os profissionais ensinassem.” Mesmo diante do apelo (ou assédio?) do proprietário, recusou-se. “Jogar” pode ser para ele uma forma coloquial para se referir a essa mobilidade. Também achamos que representa o exercício de poder do patrão que pode “jogar” o empregado para onde quiser porque além de ser dono do espaço fabril, passa a ser dono também do corpo do operário, podendo dispô-lo à sua vontade.

Não achava justo esse procedimento patronal, principalmente se fosse para favorecer alguém “mais chegado à empresa” (expressão que pode sugerir algum empregado bajulador dos chefes que optou ascender profissionalmente aliando-se à empresa e não aos trabalhadores). A regulação moral dessa transmissão do saber do ofício não era tão fechada assim. É lógico que dependendo da pressão exercida ou da reciprocidade que o gráfico nutria por seu patrão, o egresso do SENAI ocasionalmente quebraria essa tática. Por outro lado, também se poderia usar a mesma exceção de tal regra para ensinar alguém de confiança que demonstrasse reciprocidade para com o coletivo dos gráficos. Como Thompson sugeriu, “o sentimento de solidariedade de ofício podia ser forte”, mas não estava pressuposto que “entrasse em conflito com objetivos e solidariedades mais amplos.” (THOMPSON, 1998, p.61) De fato, o capitalismo destruiu a sociedade verticalizada por ofícios, mas no caso da

produção gráfica (e em outras como os sapateiros), uma hierarquia de funções continuava colocando tipógrafos – depois os linotipistas – no topo do ramo como os mais remunerados e qualificados. Jogamos com a palavra “jogar” de Costa para demonstrar um pequeno prisma de reflexões que ela proporciona, restando ainda fechar com mais uma leitura: os trabalhadores não se sujeitavam a simplesmente serem jogados para qualquer setor e para ensinarem qualquer um; não assumiam um papel de meros fantoches nessa cena; pelo contrário, também jogavam a seu favor dentro das possibilidades. Patrão e tipógrafos disputavam o controle sobre a formação profissional. Na cena pública aparecia como um jogo; na cena oculta, certamente era um conflito. (SCOTT, 2003) Na oralidade ativada pela entrevista, precisamos estar dispostos a ampliar a problematização de Scott dos discursos ocultos. Durante a entrevista o operário pode muito bem, mesmo sem querer, impedir a emergência do discurso oculto dependendo do lugar social de que fala. Se ainda é empregado no mesmo ramo, talvez modere na revelação de alguns segredos táticos de seu cotidiano de trabalho. Quando estão aposentados ou afastados do setor, sentem mais liberdade para falar o que pensam.

As relações sociais de produção no interior da gráfica se estruturavam dentro de experiências cotidianas: o aprendizado, o conflito de classe e a reciprocidade patrão/empregado. A experiência do aprendizado pode evidenciar tanto a atuação da disciplina fabril, determinando em que função o empregado vai firmar sua carreira, como a luta do trabalhador em exercer um controle sobre seu ofício e sobre os rumos da sua formação profissional. Os cursos do SENAI ensinavam todas as etapas da produção gráfica e propiciavam aos alunos uma visão ampla do ofício, além de um senso de aptidão mais abrangente: “Eu fui formado para operar todo o maquinário”. O ato do empregador de decidir aonde e como ele vai se aprimorar é a primeira forma de limitar a autonomia do trabalhador. Antes mesmo de terminar o curso “já saiu pra fazer estágio na empresa” e foi para a “parte tipográfica”. Considera que foi alocado como auxiliar porque “não podia também logo assumir uma máquina; eu num tinha a experiência para operar uma máquina de grande porte.”

Direcionado para uma “simples máquina manual” lembra que “era um processo semiautomático, porque a gente usava as mãos; ela funcionava com o motor, mas o processo era todo feito à mão; era um trabalho, vamos dizer assim, de acerto, que a gente trabalhava com tipos”. A mudança foi tão grande quando comparada com o presente que ele reafirma – “a gente trabalhava com, com tipos” – e demarca bem a ruptura quando enfatiza: “totalmente diferente de hoje”. As máquinas e as mãos se tornam as principais testemunhas das transformações de seus trabalhos. Éclea Bosi () afirma que sempre recorreremos a uma testemunha de nossas recordações. No mundo operário, quando se referem ao seu trabalho, a

divisão do tempo é feita pelas mãos e pelas mudanças nas máquinas. Quando as ferramentas eram apenas extensões do corpo, todo o mérito do trabalho se concentrava na destreza das mãos. Agora a máquina passa a desempenhar um papel de protagonista do trabalho. O operário não é mais o criador do seu tempo, nem o tempo é uma exigência natural de um saber-fazer com perfeição. O tempo é agora uma exigência da máquina.

Nunca gostou de fazer hora-extra e considera não haver tal necessidade para aquela época, devido aos bons salários. Sua jornada diária começava as sete da manhã, com pausa as onze para o almoço, e retornava às 13:00h até as 17:45h. Esses quarenta e cinco minutos a mais eram para compensar o sábado livre de jornada, trabalhando, então de segunda a sexta. Contando também com quinze minutos de merenda pela manhã e à tarde, aproveitavam para comer e descontraír com brincadeiras. Na sexta saíam para algum bar, no Centro da cidade, reunindo alguns colegas de trabalho. Na mesa, entre um copo e outro de bebida, falava-se do bom e do ruim da semana na empresa: “Tinha uma troca de experiências, de, de pessoas também que já tavam na categoria há mais tempo, que passava pra gente como é que era o dia a dia, como é que tinha que se comportar, tinha um elo muito grande.” A sexta-feira à noite era conhecida entre os gráficos – “nem se peça pra passar um minuto a mais.” Era só largar o serviço, tirar a roupa de trabalho, tomar o banho e botar nova roupa para sair. A localização da empresa no Centro colaborava para se fazer a ponte. Alguns nem passavam em casa e só retornavam do domingo para descansar um pouco e aguentar a semana novamente. Até na mesa a tolerância para os assuntos de trabalho tinha um limite:

Só ia pensar a gente conversava um certo tempo, aí pronto. Aqui acabou a questão de empresa. Agora a gente só fala de empresa segunda-feira. Tinha um certo tempo, a gente conversava na roda, a conversa, a gente começava a conversar...pronto. Aí quando a gente via que a conversa já tinha passado, já tinha que dar o que dar, a gente: - Rapaz, a gente já passou a semana todinha dentro da empresa e já saímos da empresa e vamo falar de empresa? Não, agora, o assunto é a gente.

Os casados, de acordo com Costa, só poderiam aproveitar a noite até certa hora e depois eram os solteiros que comandavam a noite. Os cabarés eram bastante visitados, que segundo ele, o intuito não era ficar com mulheres, mas aproveitar a cerveja e o papo entre amigos. O mais conhecido no centro era o “antigo Senadorzão”: “era um lugar de encontro pra gente que tinha condições financeiras, pra você ver o grau de, vamos dizer assim, de ganho, que a gente tinha naquela época.” Não era pra qualquer pessoa; não dava pra entrar sem dinheiro: “com duas rodadinhas você tinha que descer porque seu dinheiro já tinha ido simhora.” Para os apostadores, havia um cassino, ao lado, “do mesmo dono.”

Você só fazia passar pro outro lado da calçada, tinha um, uma bar-lanchonete, pela manhã, mas era só questão de, é, vamos dizer assim, de fachada. Quando era à noite, o pessoal ficava ali. Quem num sabia, ficava bebendo e conversando, ali na frente, ou então, tomando alguma coisinha, mas quem já sabia o que tinha lá, entrava e ia jogar. E nessas coisas, quem vai jogar num é liso, né.⁶⁴

O lazer se confundia com a burla da disciplina do trabalho. Não era só uma forma de diversão. Ele garante: muitas vezes os trabalhadores sabotaram as “viradas.” Virar a noite significava fazer hora-extra durante toda a madrugada. O sujeito saía às 17:45, ia pra casa, voltava à empresa umas oito ou nove horas da noite e trabalhava até as sete horas da manhã seguinte. “Tinha uma turma que era muito boêmia”, revela Costa, “que ela fazia o seguinte, ela burlava a empresa.” Eles escapavam quando já fosse bem tarde e se encontravam com outra “turma” que já estava bebendo no bar. Depois de algumas horas retornavam e terminavam a meta da produção para o dia. Além do bar, eventualmente, se marcava um encontro na praia, ou no caso de alguma “data festiva”, combinava-se uma viagem para “o interior, principalmente no carnaval.” Outro lazer eram as festas que “antigamente eram diferente dessas, né, eram poucos os clubes; geralmente as melhores festas eram em casa de família, né.” Não aconteciam grandes shows, “o máximo que podia pintar era uma churrascaria.” Numa pesquisa sobre os luditas, Kirkpatrick Sale (1999, p. 59) demonstra como os agentes da Revolução Industrial na Inglaterra declararam guerra à natureza, simbolizando-a como um inimigo do progresso, principalmente por oferecer aos artesãos verdadeiros “ninhos e reservas de preguiça”, transformados depois em “áreas produtivas”. A disciplina do trabalho via controle do tempo no regime fabril visava combater “uma não-produtividade, combinada com impertinência”: “é uma ofensa que a força de trabalho meramente ‘passe o tempo’”. (THOMPSON, 1998, p.298) Ao escaparem para o cabaré, cochilarem no local de trabalho ou ocultarem a produção, esses sujeitos também estariam respectivamente traçando rotas de fuga da disciplina do trabalho e produzindo suas reservas de ócio.

A solidariedade se estendia também para aliviar o colega de uma sobrecarga de trabalho. Costa conhecia bem sua capacidade de produção. Sabia que era possível bater a sua meta e produzir mais para alguém. Quem necessitasse fazer hora-extra na madrugada, principalmente devido a maiores custos familiares (esposa, filhos, etc), poderia contar com essa tática que garantia tempo extra para um cochilo ou uma fuga ao bar. A diversão também era um descanso: “O gráfico é conhecido como uns cara namorador, geralmente se você for

⁶⁴ José Costa Bezerra. Entrevista concedida em 24/04/2012.

olhar os gráficos tem a mulher em casa e tem a outra. Aí, esse camarada tinha dificuldade, porque ele tinha duas famílias.” O dono da empresa sempre desconfiou dos turnos da madrugada e sabia que era difícil controlar tudo. Todavia, fazia questão de fazer uma visita surpresa à empresa:

O dono da empresa, o seu Luiz Esteves, ele, ó... gostava de tomar os whisky dele. Ele ia pra FIEC, aí dava o expediente, aí ele ficava até mais tarde lá, às vezes quando tinha festa, ele chegava uma hora, mas passava, antes de ir pra casa, passava pela empresa pra poder pegar o pessoal. Aí, enquanto ele não aparecia, aí o pessoal ficava segurando. Porque ele num saía da, de lá, sem passar pela empresa não. Aí tinha um, ficava uma pessoa de, assim, no portão, né, no portão da, da, esperando ele chegar. Aí quando o, o cara ficava dormindo, praticamente em cima da mão, da sirene lá de trás. Aí quando ele chegava o cara tocava a sirene. Quem tava dormindo se levantava e ia pro seus postos de trabalho.⁶⁵

“Tinha essa questão da malandragem, né, no chão da fábrica”, fala sorrindo ao recordar tais momentos. Essas vigílias, mesmo que não flagrassem nada, serviam para intimidar. O linotipista José Augusto recorda revoltado, as repetidas vezes que fora surpreendido enquanto digitava: “Eu ficava aqui na linotipo e atrás de mim tinha uma entrada sem porta. De repente ele tava atrás de você, sem dizer uma palavra, velho. Só pra ver se você tava trabalhando.”⁶⁶ Mas com o seu colega Pereira, achou que Luiz Esteves foi autoritário. Acostumados a fazer horas-extras, “até por uma necessidade de ganhar mais”, às dezenove horas de todos os dias, corria um garoto pelas seções perguntando quem ia “virar.” Após as turmas serem formadas, “a gente fazia uma vaquinha para comprar o frango; um frango torrado com farinha d’água; era a nossa merenda da madrugada.” O “Pereirinha” preparou a máquina – “afinou a bicha” -, tocou o horário do descanso e se reuniu com o restante do grupo para comer o frango. Dominava bem tanto a impressão tipográfica quanto a offset. Sentava num banquinho e ia ler o livrinho dele: “Que ele gostava muito de livro de caubói; ficava só alimentando a bicha, botava papel ou quando acabava a tinta.”⁶⁷ Luiz Esteves adentrou o pátio e encontrou a máquina funcionando “sozinha”:

Ai quando a fé chegou o velho Luiz. Olha pra máquina e a máquina tinindo. É bonita a zuada da impressora, né. Cadê o Pereira? Ai o Pereira, pronto seu Luiz. Mas como é que você é irresponsável desse jeito, rapaz? Como é que você deixa a máquina funcionando e sai do setor? Passou na cara do Pereira, você tá se esquecendo o que fiz por você, eu dei uma casa pra você e eu paguei a casa pra você e você faz...Quer dizer humilhando o operário.⁶⁸

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

Costa lembrou que, certa vez, o patrão estava tão embriagado que caiu por cima dos papéis e adormeceu. “Todo mundo preocupado”, se perguntando, “será que esse homem ainda tá rondando por aqui?”. Enquanto não descobrissem, ninguém poderia relaxar. Nesse dia, sob a dúvida e a tensão, o jeito foi trabalhar até de manhã. Só à luz do dia é que souberam do seu paradeiro: “Aí encontraram o véi de manhã por cima de um bocado de coisa lá, caído lá.” A imagem que ficou do seu patrão foi de um sujeito ambíguo, de um lado rígido com os empregados, do outro o jeito da “molecagem cearense.” Era, certamente, o jogo de cintura nas relações de poder. O teatro da dominação, no qual o explorador não pode recorrer sempre à violência explícita para não comprometer certos laços de reciprocidade. Vejamos um caso advindo das memórias de Costa: “o pessoal já sabia todos os horários que ele saía”, por exemplo, ficava fora umas duas ou três horas para o almoço, numa dessas ocasiões alguns aproveitaram para aliviar o peso do dia, armando uma brincadeira no pátio da tipografia.

“Ele saiu, aí no caminho, um cliente telefonou pra ele dizendo que tava havendo um problema. Ele voltou”, e o flagrante já estava em vias de acontecer. “Aí o pessoal naquela liberdade todinha, num setor lá atrás, tinha uns rapazote, né, pegaram e fizeram uma bola de papel desse tamanho”, fizeram uma trave com dois grandes tubos de cola e iniciaram uma cobrança de pênaltis. “Rapaz, chuta rapaz, num vai chutar não?”, instigava o goleiro distraído, sem ver que o patrão já estava atrás dele. “Não, pera aí, tenha calma, ele num vai chutar não, quem vai chutar sou eu e você vai pegar. você num é bom, num disse que é bom? Eu quero ver se você é bom!”, assim falou Luiz Esteves, num tom que o “rapazote” encarou como uma ordem e advertência revestida de brincadeira. Chutou e “o cara se jogou pra pegar o papel”, num desespero que provoca risos em Costa até hoje. “Rapaz, se hoje num tiver, num tiver pau durante o dia na *Tipoprogresso*, num tem graça”, pois o “carão”, principalmente dado no principiante ou distraído, era o que quebrava a rotina. Esses laços se firmaram ao longo dos anos, “os trabalhadores da empresa lá, são, é uma empresa que o pessoal passa muito tempo, muito difícil você achar um cara com menos de cinco, dez anos”, onde a maioria, explica ele, se aposenta. Caso o empregado encontrasse uma oferta de “emprego melhor”, talvez decidisse por sair. “Difícilmente a empresa lá, coloca uma pessoa pra fora”⁶⁹, tanto que o corpo de empregados atualmente é composto de pessoas com uma idade já avançada.

Uvanilson também frequentou os lazeres da noite, cujo único hábito que ainda se permite é beber cachaça, costume que cultivava desde os primeiros anos de trabalho, quando saía com os amigos, principalmente na sexta-feira ou no final de semana. Não precisava nem

⁶⁹ José Costa Bezerra. Entrevista concedida em 24/04/2012.

combinar, virou rotina e espontaneamente todos já se perguntavam ao fim do expediente onde iriam beber: “Na hora ali da saída, aí: - Vão pra onde?” No centro mesmo, época em que o bairro não era perigoso como hoje. Lá encontravam os bares preferidos da cidade e que eram pontos de encontro de trabalhadores, inclusive o famoso “Senadorzão.”

Mas nem sempre as táticas vingavam e o controle fabril sobre o ofício do operário era rígido. Se havia uma coisa que deixava José Augusto a ponto de explodir era ser chamado de “Doutor” por seu patrão: “Tem uma coisa, é a coisa da graça na *Tipoprogresso*, a negada dizia que quando o seu Luiz dizia assim “doutor”, tá chamando você de filho da puta, viu.” E foi num certo dia que assim Luiz Esteves o chamou: “Doutor como é que você, eu disse a você que era coisa urgente agora você tá o livro aqui, ainda veio com erro”, um pequeno erro, como José Augusto gosta de frisar no seu relato, foi o suficiente para ser advertido na frente de toda a empresa. Em um minuto, garante, poderia resolver aquilo, mas a resposta truculenta que recebeu foi: “Doutor, cê sabe que o erro é da conta de todo mundo.”⁷⁰

Como Eguiberto ocupava uma posição superior na hierarquia da empresa (chefe da seção tipográfica), procurava construir uma imagem de mediador, ora defendendo os empregados, ora o patrão. “Seu Luiz, pra gente trabalhar no ritmo que trabalha aqui, oito horas já é muito pra gente conseguir raciocinar direito, nós tamo com três dias enfiado aqui dentro”, falou esquecendo por um lapso de momento das consequências que seu ato poderia repercutir. O pequeno erro foi reparado por um linotipista. Essa atitude se explica porque Eguiberto estava liderando aquela equipe acusada de erro. Não tardou em ver o lado do seu chefe: “ele, é aquele radicalismo, é porque é as pessoas batiam de frente com ele sem ter argumento. Quando dizia assim ‘Seu Luiz num dá certo não’, ‘Porque que num dá’, ‘Porque num dá’, ele já saía com quatro pedra na mão.” No seguinte trecho, vemos simultaneamente sua ação de menosprezar o ofício do tipógrafo e a tática operária de valorizar a artesanidade do trabalho sem se preocupar com o aumento da produtividade:

Você se lembra desse, tinha um, um, vocês batiam um contrato, aí no meio do contrato, tinha um nome daqui até aqui, cédula rural pignoratória, em vermelho, tu lembra disso? Aí quando era pra fazer aquilo, o finado Celestiano arregaçava aquelas mangas da camisa, “Agora, isso é coisa pro mestre tipográfico”, né, aí pá, bota na máquina, aí quadrado, num sei o quê, e tal, cai o tipo, bota papel. Aí, “meu Deus, que coisa medíocre”, aí, eu vi aquilo lá, tem um negócio errado aqui, peguei e cortei um pedaço de compensado, do tamanho que era a armação. Cortei no meio aqui, ponta a ponta na carpintaria, né, isso logo no começo, aí, mandei o menino, entreguei ao menino, “rapaz, bota isso aqui, que isso aqui num vai cair não”,

⁷⁰ José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

apertou, pronto, num tem negócio de passar uma hora pelejando máquina não.⁷¹

Querendo mostrar resultado e acelerar a produção, intervinha na arte dos tipógrafos. Mandou um “menino” cortar um pedaço de madeira, fazer um tipo que se encaixasse onde achou necessário. A letra ficou de cabeça para baixo. “Aí foi Valderi fazer a entregação”, Luiz Esteves o advertiu e ele tentou converter a situação rebaixando o tipógrafo:

“Então o senhor cortou a madeira?”, “Cortei. Sabe porque seu Luiz? O Salustiano leva duas horas pra armar uma bicho desse, leva mais uma hora e tanto na máquina, né, e, lá na máquina, é, uma pessoa ajeitando e a máquina parada e eu achei que isso aí era uma coisa que podia ser resolvida”, “Mas o senhor corta um pedaço de madeira, ainda corta errado”, “Não senhor. Eu cortei errado não, botaram errado aí”. Aí peguei, virei só a peça aqui, botou lá.⁷²

Fica a suspeita, a nosso ver, de que algum trabalhador inverteu a peça para culpar Eguiberto e logo em seguida outro foi delatá-lo ao patrão. Mal completara trinta dias na empresa e sua postura não estava sendo bem recebida pelos trabalhadores. Seu lema já denunciava que estava disposto a aumentar a exploração: “Quem planeja, trabalha a metade e produz o dobro.” A questão é que ele planejava e quem trabalhava o dobro eram os seus subordinados. Outra vez, inventou uma gerigonça com plástico e colou atrás de uma chapa para acelerar certo serviço. “Rapaz, Deus o tenha em bom lugar, o finado Salustiano num pegou aquilo ali e foi deixar lá no seu Luiz?”, e lá ia Eguiberto se explicar novamente. Cansados, os linotipistas guardavam as “provas” impressas nas gavetas, mas não tinham tempo de arquivar ou organizar sob nenhum critério. Sua ideia foi organizar as gavetas, para acelerar o ritmo de trabalho. Em mais um diálogo travado com Luiz Esteves, presenciamos a insatisfação que estava provocando entre os operários:

“Doutor, você que fez isso aqui?”, aí eu, “Fui eu”, “Com ordem de quem?”, “Porque seu Luiz é o seguinte, eu num vou nem relatar porque, sabe? O senhor num disse que eu vinha pra cá, que era pra gente trabalhar junto? E pra gente encontrar soluções pros problemas daqui. Quando eu saí lá da escola técnica pra cá, o senhor disse que a gente ia se ajudar mutuamente, eu ia fazer a minha parte, a empresa ia fazer, e a gente ia crescer junto, aí, eu num tô dizendo nenhuma imoralidade aqui não”. “Faça mais cinco bicha dessa e bote uma em cada seção, pra ver se toma jeito”. Aí ele olhou pro Salustiano com os olhos desse tamanho aqui, aí o Salustiano num falava comigo, o pessoal da chapa num falava comigo.⁷³

⁷¹ Eguiberto Gomes de Sousa. Depoimentos de José Augusto, Augusto Bento e Eguiberto Gomes de Sousa. Entrevistas concedidas em 16/02/2013.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

José Augusto não era chefiado por Eguiberto, pois trabalhavam em seções diferentes, mas acompanhou tudo de perto, reconheceu logo que “embora ele tenha vindo de uma escola técnica, mas ele não entendia porra nenhuma de tipografia, nada, nada de tipografia”, revelando uma tática da empresa em não promover naquele momento ninguém da tipografia, nem da linotipia. Por que, com tantos profissionais completando até uma década na empresa, mestres em “chapas” tipográficas e linotipia, conhecedores de toda a cadeia produtiva, foram descartados por um sujeito jovem, recém-formado e de fora? Para servir de “mão de ferro” e cercear qualquer margem de autonomia operária. E um dos métodos a que recorreu foi a humilhação.

Lopes vivenciou isso. Algo que lhe chocou foi a chave para ir ao banheiro: “uma chave bem grande, bem grande de madeira.”⁷⁴ Um outro funcionário anotava o nome e a hora de entrada no banheiro e pendurava a chave na porta. Registrava a saída e no final do dia o chefe da seção interrogaria o trabalhador e o puniria dependendo do número de vezes e da duração. Eguiberto foi o idealizador desse recurso. Quando ingressou na *Tipoprogresso* em 1989, tinha apenas 14 anos de idade, cursava a quinta série e foi levado por um tio que conhecia alguns funcionários da empresa. Iniciou no setor de colagem, dentro da seção de acabamento, lidando com envelopes, depois se transferiu para o setor de numeração, assumiu diferentes máquinas (corte, plastificação) e, após muitos anos, tornou-se impressor.

Jones, que foi chefe de seção de Lopes, anotava os serviços, seus volumes e durações e, principalmente, o nome do empregado, para traçar as metas do dia: “tinha um tempo, né, na época, pra você concluir o serviço.”⁷⁵ Ao fim da jornada de trabalho, o chefe intimidava os jovens e caso não ficassem satisfeitos com a produção suspendiam-nos: “a cara dele [proprietário da empresa] era três dias”, recorda Lopes. Lembra com indignação que assinava o contracheque no valor integral do salário, mas na verdade recebiam bem menos:

Porque ele [o patrão] dizia o seguinte: que só iriam pagar o salário quando o trabalhador, quando o garoto completasse 18 anos, ou então, fosse pra uma máquina. Isso raramente acontecia, porque vinha muita gente do SENAI, né, eles davam mais chance pro pessoal do SENAI, né.⁷⁶

Explica que eram obrigados a aceitarem essas condições se quisessem continuar no emprego, além da maioria não ter consciência da situação. A empresa não tolerava conversas, nem trânsito de empregados pelo pátio. Os atrasos e as recusas em realizar hora-extra também eram punidos com suspensões que prejudicavam os salários. A precisão de

⁷⁴ Rogério de Lima Lopes. Entrevista concedida em 30/07/2012.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

dinheiro era constante e muitos recorriam aos empréstimos concedidos por um gerente da empresa, sem o proprietário tomar conhecimento, segundo ele: “toda vida que a gente ia pedir dinheiro emprestado pra ele, ele abria a gaveta e fazia questão de, de mostrar a arma de fogo que era pra uma espécie de intimidar, o cara pediu emprestado teria que pagar, né.” As condições de trabalho pioraram com as inovações nos setor, quando:

nos anos noventa, é, os computadores já estavam chegando né, quando esses computadores foram instalados aqui, muitos profissionais, na área de desenho, desenho mecânico né, era, esse pessoal, acho que essa função foi extinta, por conta... e numa sala tinha mais de trinta, e esses profissionais tiveram que sair né, porque o computador já tinha muita função e com pouco tempo também, o chumbo já estava saindo do mercado também.⁷⁷

Um dos chefes de seção de Lopes foi Jones Uchoa da Cruz, nascido em Aracati, veio a Fortaleza, residiu nos bairros Otávio Bonfim, Rodolfo Teófilo e hoje mora no Maracanaú. Aos quinze anos precisou trabalhar para ajudar os pais. Um convite de seu amigo (Glaudeci, impressor gráfico, conhecido como “Canela”) o levou até a *Tipoprogresso*, “que lá empregavam muitos jovens e o começo da atividade gráfica podia-se dizer que era lá.” Em “abril de 1982” começou a trabalhar no acabamento “se destacou” e ascendeu à função de controle da seção, com apenas 18 anos. Em dois anos foi promovido para o controle de produção, mas em um ano retornou ao pátio para chefiar o acabamento. Em 1992 adoeceu de pneumonia e saiu da empresa: “devido ao estresse por eu ser um chefe de seção, comandava na faixa de umas trinta pessoas, é, o estresse era muito grande e eu peguei uma pneumonia e tive que me afastar.” Trabalhou em outros serviços durante alguns anos, até que Eguiberto o convocou para trabalhar na gráfica que estava montando (gráfica EGS – Eguiberto Gomes de Sousa). Sempre desempenhou funções administrativas ao sair do acabamento. Em 1985 participou de uma greve e saiu frustrado porque alega que o reajuste salarial foi assegurado apenas para os impressores e não para o acabamento. Na greve do ano seguinte não aderiu e afirma ter tido “mais lucro”, recebendo um aumento de “dez, vinte por cento pra lá.”⁷⁸ Sua maior dificuldade era a resistência de alguns “subordinados” em cumprir algumas ordens suas. Um fato que lhe marca “até hoje” foi um serviço que delegou a dois empregados, os quais assobiavam toda vez que Jones se virava: “Só que teve uma vez que eu me fiz que virava e olhei pra trás e vi a pessoa assoviando. Aí eu fui e suspendi essa pessoa três dias e ela na minha cara disse que não ia porque eu não mandava nele.” Comunicou ao supervisor, na época Eguiberto, e “mandou o rapaz pra casa.” “Lógico que um desrespeitando, os outros vão também desrespeitar.”

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Jones Uchoa da Cruz. Entrevista concedida em 30/01/2013.

Eguiberto e Jones interferiram num suposto equilíbrio das relações de poder legitimadas por uma hierarquia da gráfica. Dificilmente um gráfico se arriscaria contrariar a ordem ou opinião do proprietário; diferente era no caso dos intermediários, principalmente se eram novatos naquela posição de hierarquia dentro da empresa. “Os pontos intermediários”⁷⁹ dos espaços e das relações sociais são comumente inseguros, impessoais e anônimos; questionar possíveis excessos desses chefes intermediários poderia ser uma forma de deslegitimá-los e de indiretamente pressionar o patrão a reequilibrar a hierarquia.

Cotidianamente, Jones controlava os horários dos funcionários. “Faltando meia hora pro fim do expediente, muitos se escondiam no banheiro pra poder passar o tempo e não trabalhar mais, certo”, explica ele, justificando a invenção da chave de madeira. Eguiberto defendeu seu método alegando que o banheiro era depredado pelos trabalhadores, mas José Augusto garante que o banheiro já era precário e por isso os funcionários se vingavam sujando-o e quebrando mais ainda. O banheiro funcionava como um esconderijo para “matar o tempo” ou fumar; quando seu uso subversivo passou a ser regrado, virou espaço de vingança, ressentimento. Talvez até um termômetro dos ânimos no pátio gráfico. Um repertório simbólico está em jogo: os gráficos são representados pelos patrões como sujos, sem modos e os gráficos ao invés de negarem, exacerbam essa imagem preconceituosa ao ponto de se tornar insuportável para os de cima. Os chefes provaram do seu próprio veneno. Essa conduta anônima “manipula os símbolos, em sua linguagem própria”, mantendo os “protestos em nível simbólico.” (DARNTON, 1986, p.135-136)

Em outras situações, o trabalhador recebia um serviço pra terminar em uma hora, “dez blocos dava pra fazer em uma hora.” “Ele fazia dez blocos em meia hora e a outra meia hora era só matando o tempo”, indigna-se ao lembrar. Como eles conseguiam fazer em menos tempo que o estipulado, caso fossem descobertos por Jones, os serviços eram novamente cronometrados. Os operários indicavam uma duração para os supervisores e sempre faziam mais rápido para garantir um ócio no trabalho. As regras do jogo estavam postas: Jones preferia “conversar” com sua equipe, porque se levasse todo caso para a supervisão, poderia ser taxado como incompetente, sem pulso com o setor.

Se eu num prejudicar com meu patrão, eu posso perder meu amigo, porque meu subordinado num deixa de ser meu amigo. Quando eu entrei lá, eu era do mesmo jeito dele. Só que eu tive capacidade de subir no cargo e ele não, exatamente por causa dessas artimanhas dele. Até hoje, quando acontece

⁷⁹ DaMATTA, Roberto. Prefácio. In: NUNES, Edson. **A revolta das barcas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2000. p. 13.

essas coisas na EGS, eu tento resolver e se eu não der conta do problema, aí sim eu levo na gerência ou o dono resolver o problema.⁸⁰

Eguiberto contava “cinquenta pedaços” de papel e “mandava a pessoa colecionar aquele bloco [intercalar, empilhar na ordem estipulada].” Cronometrava no relógio e multiplicava aquele tempo por uma hora, estabelecendo a meta da produção para uma jornada de trabalho. Alguns “faziam mais lento, para depois terminar mais rápido.” “Mas na verdade, como eu já vinha do acabamento, eu sabia que dava pra fazer mais rápido, entendeu”, e repassava aos chefes as táticas de resistência na produção. A postura dos empregados era perfeitamente compreensível, visto que faziam o trabalho mais pesado (acabamento) e ganhavam apenas um salário mínimo independente da produção. Devido ao seu adoecimento e as pressões da função, pediu para voltar ao acabamento, “serviço braçal, que eu não ia ter estresse, fazia minha obrigaçãozinha ali, fazia minha produção, entendeu, ia embora”. De operário do acabamento a supervisor disciplinado, vigilante e leal ao patrão, amargou a tradicional reação dos trabalhadores numa oficina gráfica: “superioridade desse tipo não era bem vista pelos trabalhadores, que podiam reagir com as variedades de indisciplina.” (DARNTON, 1996, p.195)

O patrão não aceitou e Jones procurou contornar com outro “acordo” (“e ele disse que não fazia”). Sem êxito, faltou ao emprego durante três dias consecutivos, quando retornou, já sem paciência, dirigiu-se ao setor pessoal e pediu demissão. A maioria dos empregados tentavam fazer acordos com o proprietário:

Muitos faltavam vários dias e ele não botava pra fora, botava aquela pessoa em banho maria certo. O que era banho maria? Botava ele numa seção, depois em outra, não botava pra fora. Até a pessoa ficar em pé no escritório o dia todinho, só olhando pro patrão, ele fazia. Eu lembro de um rapaz lá, ele, doido pra sair e ele não botava pra fora. Aí, ele faltava, faltava dois dias, faltava três dias, aí ele suspendia três dias, uma semana, quando voltava a trabalhar ficava de castigo o dia me pé no escritório sem fazer nada, só lá em pé, todo mundo trabalhando e ele lá no canto da sala. No escritório do lado do Luiz Esteves, de vez em quando dava uma sentadinha, ia buscar um café pra uma pessoa. Chegava um cliente: “Rapaz, vá ali buscar um café.” Acontecia mais com o setor de acabamento. Quando acontecia com um impressor, o impressor ia logo embora. Porque como o impressor já tinha profissão garantida, porque na gráfica, acabamento ele não considera como profissão. Os patrões. Porque ele acha que toda pessoa que ele contratar pra fazer, faz. Já o impressor não, tem que ter a capacidade de trabalhar naquelas máquinas, ter um curso.⁸¹

Hoje em dia, após vinte anos ainda no setor gráfico, reconhece “que patrão não valoriza o empregado.” Nas poucas chances, tentou manusear uma máquina impressora, mas

⁸⁰ Jones Uchoa da Cruz. Entrevista concedida em 30/01/2013.

⁸¹ *Ibid.*

as oportunidades eram precárias, durante o intervalo de um lanche ou nas “viradas” da madrugada. Com pouco tempo e cansado, nunca conseguiu aprender todos os segredos do ofício.

São muitos os casos de assédio e humilhação também narrados por José Augusto. À medida que relata um e recorda outro, a indignação engrossa cada vez mais a sua voz. O caso de um amigo, Valderi, por exemplo, que pediu ao patrão para continuar trabalhando como forma de compensar a baixa aposentadoria. Sem aquela destreza de outros anos, nem aquela acuidade também, estava pelejando para ajustar as medidas do corte numa capa de livro. Augusto e Bento, angustiados com a peleja do colega, deram dicas e lhe amenizaram a dificuldade. Até pegar o jeito da coisa, Valderi já havia desperdiçado muito material. Para o seu azar, foi flagrado em mais uma visita do “dono”. Por volta da meia noite, Luiz Esteves entra em cena e não lhe poupa: “ ‘não... é... seu Luiz’ e veterano, já aposentado, ‘não seu Luiz nós num conseguiu ainda não’, ‘num pode’, aí começou, rapaz, humilhou o pobre, coitado, humilhou, ‘Ahhhh... eu não sei porque é que eu lhe dei emprego de novo’, porque ele já tinha voltado, né...”⁸² E saiu ameaçando: ‘Olhe eu vou acolá e volto. Se não tiver pronto você... eu não sei nem o que eu vou fazer’. “E o bichim com os olhos cheio d’água”, sob a ameaça de perder o emprego, sem saber até que ponto era um blefe ou a gota d’água, virava desesperado para José Augusto: “José Augusto, rapaz, o que eu faço, eu num tô conseguindo acertar.” E novamente prestava-lhe auxílio.

A construção de uma margem de autonomia sobre o processo de trabalho não era, portanto, fácil empreendimento. Era o resultado de um jogo de erros e acertos, construída numa zona de ocultamento entre as relações visíveis de reciprocidade pública entre patrão e operário. A burla só se tornava possível justamente sob o terreno mais perigoso: entre as falhas do controle fabril ou por dentro das próprias engrenagens das relações de produção. Começava fora da fábrica e se tornava real dentro dela. Muitos empregados, no geral, assemelhavam-se na forma do recrutamento. Moravam nos bairros pobres da classe trabalhadora (Pirambu, Cristo Redentor, Carlito Pamplona, Barra do Ceará, etc), adjacentes ao Centro, e vinham carregados pelos pais e mães, ou recomendados por amigos e parentes (nos dois casos, quase sempre porque alguém possuía a indicação de um amigo ou parente que já trabalhava na *Tipprogresso*), para pedir uma “oportunidade” de emprego: “dê uma chace.”⁸³

a maioria daquela criançada, daquela criançada, que veio pra *Tipprogresso* era mais Pirambu mesmo, era gente mesmo que num tinha condição de vida que

⁸² José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

⁸³ *Ibid.*

até a própria mãe, até a própria mãe vinha pedir emprego (riu), né, isso cê sabe como é “rapaz... agradeça ao Luiz Estevez pelo emprego, arranhou um emprego pra você” né, aquela coisa toda tá certo.⁸⁴

Ou seja, podemos dizer que essas eram cláusulas fora do papel do contrato de trabalho, que estavam ocultas e já se apresentavam nos primeiros contatos e se consolidavam nas relações de trabalho. O principal objetivo da disciplina fabril era desmotivar ou romper qualquer laço de solidariedade operária defensiva ou combativa. Só se almejava a cooperação para produzir. O diálogo de Augusto com seu patrão para obter um aumento salarial marca o início de uma costumeira forma de negociação que envolvia o fortalecimento dos laços de reciprocidade:

‘Dr. Luiz queria, tô há tantos anos aqui na empresa e tal... eu queria que o senhor visse a minha situação, já tô casado, tenho filho, e tal, um aumento de salário pra mim’, aí ele, ‘é... é...’, aí daquele jeito dele, ‘é, é... vamo ver... vamo ver’. Nada de prometer. É uma... aí eu digo, aí eu disse ‘não... mas tem outro dado aqui...’, aí ele disse, ‘sim... e qual é?’⁸⁵

Solta uma risada de desprezo para transmitir sua revolta e prossegue: “não... eu não queria esse aumento só pra mim não... eu queria esse aumento pra mim e pro Bento.” Ao arriscar uma solidariedade explícita para com o colega, visto que se sentiu plenamente justificado em pleitear o mesmo direito de reajuste salarial (a linotipia da *Tipprogresso* só contava, por essa época, com dois linotipistas: José Augusto e Augusto Bento), Luiz Esteves mudou bruscamente o tom de voz e berrou: “O quê? Você já tá fazendo grupo contra mim dentro da empresa? Não. Acabou o papo, acabou o papo.”⁸⁶ Eguiberto, no intuito de se promover como interlocutor dos empregados, foi prestar seu duvidoso consolo: “José Augusto, esse papo era pra ter sido tal dia.”⁸⁷ Conceder o aumento para os dois poderia ser arriscado, pois o exemplo ensinaria outros setores a considerá-lo como um direito. O que o patrão queria incentivar era a competitividade e o individualismo entre os trabalhadores.

Uvanilson, por exemplo, optou firmar esse laço de lealdade como a via mais segura. Nunca se interessou em fazer parte do sindicato e na *Tipprogresso* nunca fez greve, só quando ingressou na Imprensa Universitária – “uma greve no serviço público é diferente, a gente participa e tem estabilidade, e tudo.” Como já afirmou anteriormente, sempre teve boa relação com o proprietário da empresa. No seu entender, todas as vezes que o sindicato reivindicava uma melhoria, ele já possuía mais direitos do que os postulados pela pauta

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibidem.*

sindical. “Rapaz, eu vou brigar por quê? Se eu brigar eu vou até me rebaixar mais ainda”, se o patrão o visse nas manifestações acredita que seria pior e perderia o que conquistou individualmente. “O meu ganho sempre era maior, eu usufrui muita coisa dele e tudo”, nunca se desentendeu com nenhum chefe de setor.

Seu salário, como tipógrafo, era maior do que o de todos os impressores offset. Atribui sua remuneração ao seu bom desempenho na empresa e à relação de “harmonia” que construiu com o proprietário e patrão, Luiz Esteves. “Muita gente não conhecia, que certos jornais tratava ele como um cão, né. Só que ele era um profissional, um presidente de uma empresa, que, ele visava, tanto a empresa dele, quanto os funcionários”, assim explica Uvanilson o comportamento de seu chefe. Acredita que o patrão não podia ser “muito bom”, porque para administrar “300 pessoas, vários tipos de máquinas e família, que era tudo em cima dele, vivia às custas dele”, era preciso ser “rígido”, mas nunca o achou um “carrasco.” Sua promoção para o offset, mantendo o salário mais alto do setor, gerou insatisfação entre os outros impressores que exigiram equiparar os valores. Os empregados realizaram uma assembleia para transformar o salário que antes era privilégio de um, em direito para todos que desempenhavam a mesma função: “é tanto que houve uma reparação disso aí (...) só que eles não sabiam que eu já vinha numa batalha grande em cima dele, porque, além do salário, eu tinha uma gratificação.”⁸⁸ Uvanilson defende sua remuneração como uma conquista fruto da dedicação ao trabalho, mas talvez fosse um benefício individual em troca de lealdade ao patrão. Muitos trabalhadores desempenhavam seu trabalho com perícia e qualidade e não gozavam o mesmo benefício porque recusavam a submissão aos interesses do empregador.

Percebemos que os outros trabalhadores reivindicaram a ampliação desse reajuste já que desempenhavam a mesma função (impressores), possivelmente reproduzindo o costume de fixar o salário para todos: costumes que representam direitos. (THOMPSON, 1998, p. 13) Portanto, quando falamos de paternalismo nas relações de trabalho urbanas do século XX, estamos falando de uma relação entre desiguais, que não mais se define como o controle patriarcal sobre os pobres, nem faz parte do ideário do individualismo liberal. Trata-se de uma reserva social⁸⁹ de costumes disponíveis para ambas as classes: os ricos exigem subordinação e lealdade, os pobres cobram benefícios e direitos. É utópica a imagem de uma economia estruturada apenas sob a impessoalidade das relações de produção, em que o patrão

⁸⁸ Uvanilson Teixeira Leite. Entrevista concedida em 23/09/2013.

⁸⁹ Essa noção conceitual de função e significado do paternalismo a partir da visão dos de baixo foi sugerida em banca de qualificação pela professora Dr. Berenice Abreu de Castro Neves.

está livre para comprar o trabalho onde, como e quando quiser, e o trabalhador está igualmente livre para vendê-lo sob as mesmas condições.

Thompson explica que já no século XVIII, com a desagregação do paternalismo na Inglaterra, vemos como “a subordinação está se tornando objeto de negociação (embora entre partes gritantemente desiguais).” (p. 42) Nesse contexto, o liberalismo econômico impôs seus ditames: as novas regras do mercado de trabalho descartavam a fixação dos salários, reproduziam a mobilidade da mão de obra e assim, garantia uma relativa liberdade ao trabalhador trocar de patrão.

O êxito dos patrões foi conseguirem combinar a negociação da subordinação com o “individualismo competitivo”. As maiores gratificações (por fora da folha de pagamento) estavam reservadas para os “melhores” (ou seja, os mais obedientes) impressores, linotipistas e compositores. Apesar do termo paternalismo “apresentar um modelo da ordem social visto de cima”, não devendo ser usado para caracterizar um sistema de relações sociais, pode ser encarado como um “componente profundamente importante, não só da ideologia, mas da real mediação institucional das relações sociais”. (p. 31-32)

3. Da gráfica ao mercado de trabalho

3.1. Trabalhador canção e o sindicalismo

O contingente de trabalhadores gráficos de Fortaleza, em 1978, somava 1.300 pessoas.⁹⁰ A indústria gráfica parece ter mudado pouco de 1977 para 1979, uma vez que a maioria das gráficas continuava sendo “empresas pequenas, muito pequenas.”⁹¹ Esse quadro exigia do operador bastante “versatilidade”: “o operário precisa ser compositor, impressor de diferentes máquinas, impressor off-set, linotipista e outras.” Esse conjunto de habilidades só poderiam ser adquiridas em “Cursos de Aprendizagem, por serem de maior duração”. Já os “Cursos de Qualificação, feitos em poucos meses, são concentrados” e se destinam a alunos adultos, os quais aprendiam “apenas uma das qualificações do Setor Gráfico” e representavam 70% dos alunos formados pelo SENAI. Em 1979, Fortaleza contava, então, com 112 empresas gráficas, em grande parte com menos de 30 empregados. O total de empregados no “Setor Gráfico do Estado do Ceará é da ordem de 2.333”, com 2.064 trabalhando em Fortaleza. O recrutamento e seleção de trabalhadores eram realizados por meio de “entrevistas rápidas, pedidos de informação e teste de experiência profissional.” Em Fortaleza, os egressos do SENAI conseguiram emprego nas oficinas principalmente através de “pessoas influentes” (metade dos entrevistados) e “23%, por agenciamento do próprio SENAI.”⁹² O incremento de operários qualificados por ano era baixo, com poucos ex-alunos participando no total de empregos gráficos.

Por outro lado, a oferta é deficiente nas qualificações de confeccionista, conferecista, cortador e fotolitista. As três primeiras qualificações são de treinamento rápido e estão, naturalmente, incluídas nos Cursos de Aprendizagem. Há, nas empresas gráficas, e principalmente nas maiores, um treinamento de pessoal assistemático e circunstancial, segundo a suas necessidades. Este treinamento é responsável, segundo os dados acima, por cerca de 86% do pessoal de operações das gráficas (o pessoal de operações corresponde a 67% de seu efetivo).⁹³

⁹⁰ FIEC. **Diagnóstico do Subsetor Gráfico de Fortaleza**. NAE/CE – Núcleo de Assistência Empresarial do Ceará. Centro de Apoio à Pequena e Média Empresa do Estado do Ceará, CEAG-CE. Fortaleza: Março de 1979, Ceará. P. 6.

⁹¹ SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM INDUSTRIAL. DEPARTAMENTO REGIONAL DO CEARÁ. **Mercado de Trabalho no Setor Gráfico de Fortaleza**. Outubro de 1980. FIEC – NUCLIN. EX. DO ACERVO. P.1

⁹² *Ibid.*, p.5.

⁹³ *Ibid.*, p.6.

Estimava-se que existiam em Fortaleza naquele momento cerca de 219 egressos do SENAI. Em outro momento o relatório reitera a queixa dos empresários por “trabalhadores especializados.”

Nos relatórios do SENAI vemos como as queixas dos patrões são bem semelhantes aos primeiros industriais ingleses “quanto à indisciplina dos trabalhadores, sua irregularidade de emprego, sua falta de sujeição econômica e sua insubordinação social.” (THOMPSON, 1998, p. 41) O discurso patronal da “procura por operários especializados” deve conter um significado implícito: os empresários não queriam apenas mais gráficos formados nas especialidades de maior prestígio e remuneração, e sim, uma oferta acima das necessidades do mercado de trabalhadores multifuncionais, capazes de desempenhar qualquer função na gráfica. Quanto maior a polivalência e a oferta desses operários, menor poderia se tornar a demanda por eles, e desta forma o valor de sua mão de obra cairia.

TABELA 3
ESTRUTURA DA OFERTA DOS CURSOS DE GRÁFICA 1979/1980 (*)

Ofícios	TOTAL 1978/1980 (*)	%
1. Compositor Manual	43	40
2. Impressor A	24	23
3. Impressor B	8	7
4. Impressor Off-Set	32	30
TOTAL (**)	107	100

FONTE= SENAI-CE

(*) Referente ao 1º semestre 1980

() Nos Cursos de Aprendizagem, os aprendizes se habilitam nos 4 ofícios. Mas os aprendizes somam apenas 30% do pessoal formado pelo SENAI-Ce.**

Na contramão dos interesses patronais, a grande maioria dos alunos procuravam a especialização nos cursos mais qualificados (compositor, impressor A e B, impressor off-set) como forma de pleitear maiores salários. Ora, nas experiências individuais muitos operários qualificados eram alocados em setores não condizentes com sua formação, gerando a recusa do trabalhador e talvez o abandono do ofício. Outrora, descobrimos como linotipistas, tipógrafos e impressores offset, após acumularem reservas financeiras, gozavam seu próprio ócio (o que pode ser encarado pela pesquisa como desemprego), pois confiavam na oferta de emprego e no seu saber profissional.

Refletindo sobre as informações históricas adquiridas através do SENAI e dos entrevistados, percebemos que, enquanto as tecnologias anteriores (tipografia e linotipia) não foram totalmente descartadas, os gráficos deste setor ainda possuíam uma relativa margem de escolha de emprego, a qual foi minguando gradualmente durante os anos 1970 e atingindo seu ponto crítico nos anos 1980. A coexistência de ofícios antagônicos (tipografia e offset) mudou de caráter nessa passagem de décadas. Nos anos 1970 a tecnologia offset não era predominante, mas parecia firmar-se como uma tendência. Já nos anos 1980, a linotipia já estava em vias de extinção e a tipografia seguia no mesmo caminho. A década de 1990 se definiria, então, pelo irreversível abandono destas duas e o domínio do offset e da informática.

Novas trajetórias de vida indicam as fronteiras dessa possível autonomia no mercado de trabalho gráfico. Amigo de Bento, Raimundo Freitas da Silva (Freitas) nasceu em Fortaleza, em 7 de Julho de 1960. Seus pais nasceram em Aratuba. Morou no bairro Moura Brasil e mudou-se para Parangaba em 1976. Em 1984, fixou moradia no Conjunto Jereissati I, Maracanaú. No dia 19 de Janeiro de 1976, entrou na *Tipoprogresso*, saindo somente em 1984 para trabalhar no jornal O Povo. Em 1985 foi trabalhar na Minerva. Em 1984 saiu da Minerva e continua na mesma gráfica, de seu ex-gerente na *Tipoprogresso*, Eguiberto. Estudou somente até a sexta série. Perdeu a mãe com 14 anos. Sem o apoio financeiro do pai, precisou procurar emprego para sustentar os cinco irmãos – dois mais novos e dois mais velhos que ele.

Na infância “muito pobre” a lembrança de um triste dia quando voltava do colégio mudaria sua vida: chegou em casa e a mãe estava morta, 44 anos de idade apenas, devido a um ataque cardíaco. Para sobreviver largou a escola e foi procurar trabalho. Foi o primeiro a arranjar emprego, mas dependia da doação de comida dos vizinhos para sustentar seus irmãos. Mesmo assim ele frisa: “Por incrível que pareça foi meu pai quem levou, foi três dias em seguida, no terceiro dia o Luiz Esteves é, me colocou pra trabalhar.” Pela iniciativa do pai, conseguiu ser empregado na *Tipoprogresso*. Daí em diante, não ficou mais do que seis meses parado. Segundo ele, muitos jovens do bairro Moura Brasil e outros bairros adjacentes procuravam emprego na *Tipoprogresso*, por ser a maior empresa do centro e a maior gráfica do Norte e Nordeste: “Aí, todo menino só corria pra lá, Pirambu, Nossa Senhora das Graças, era mais chance pra quem era de menor”. Arrisca uma estimativa de “440 empregados”. Começou no setor de “Confecção”, empacotando os materiais. Cotidianamente caminhava pela sessão de “chapa” (matriz do texto composta por tipos). De conversa em conversa, fazendo amigos e ganhando algumas lições sobre o ofício conseguiu mudar de setor e se tornou tipógrafo, compondo as chapas tipo a tipo. De serviços mais simples como distribuir as chapas, desmontá-las letra por letra, galgou posição no aprendizado, ganhou sua própria gaveta de

tipos e aprendeu a montá-las letra por letra, compondo textos na “rama” (grade onde se fixava a chapa) e entregando ao impressor. Não achou difícil aprender. Pra ele, basta ter bom raciocínio que dentro de um mês se aprende. Por ordem de seu chefe, veteranos lhe ensinavam (muitos formados pelo SENAI). Os serviços mais comuns aos tipógrafos eram a confecção de notas fiscais e duplicatas (refletindo uma fase de decadência do ofício, pois não fabricavam mais livros, nem jornais). Depois de sua quase extinção, passaram a fabricar cartões de visita, convites de casamento, etc. Lembra que o maior cliente da *Tipoprogresso* eram as Casas Pernambucanas, havendo até uma máquina exclusiva para sua demanda, funcionando vinte e quatro horas por dia.⁹⁴

Sempre foi muito brincalhão, “vivía suspenso”. Já comeu a merenda de alguns colegas, escondido. Noutra ocasião, quando mal reingressara à empresa, foi flagrado por um dos patrões passando graxa no sapato de outro funcionário. Naqueles tempos achava a profissão mais valorizada, porque não faltava emprego. Numa dessas suspensões, levou vinte e oito dias. Mal atravessou a porta da *Tipoprogresso* havia um rapaz de outra empresa esperando na calçada, parecendo até que adivinhara o futuro. Passou a suspensão trabalhando em outra gráfica. Conta que “o seu Luiz Esteves era muito radical”, suspendia por qualquer coisa, principalmente atrasos. Os donos de outras gráficas ou seus funcionários transitavam muito pela *Tipoprogresso* sempre estabelecendo um contato, perguntando por alguém suspenso. Para Freitas eram muitas gráficas para pouca gente. Trabalhou numa sessão com mais de vinte e cinco pessoas, em meio a barulho de máquinas e odores tóxicos, mas não reclama das condições de trabalho do passado, nem do presente.

As horas-extras eram uma rotina. “Virava” até três vezes na semana. Entrava na empresa de manhã cedo e só saía no dia seguinte, ao meio dia. Retornava para casa, descansava e na outra manhã estava de volta no emprego. Quando indagado se era obrigatório fazer horas-extras respondeu: “O patrão exigia fazer hora-extra, era muito serviço, né. Tinha que fazer hora-extra, todo mundo tinha que fazer. Só quem não fazia hora-extra era quem estudava e era pouca gente que estudava.” Nunca brigou com nenhum patrão, nem aderiu à greve:

⁹⁴ Davis (1990, p. 176) sugere que a “leitura em voz alta, por uma ou outra razão, deve ter sido especialmente frequente nas oficinas gráficas” da França no século XVI. Por necessidade do ofício, para corrigir as provas dos impressos, os gráficos, autores e editores poderiam discutir trechos dos livros, ou os oficiais gráficos talvez lessem trechos para esposas e filhas que auxiliavam a “pendurar as folhas recém-impressas.” Interessante, ainda, quando a autora frisa que “a leitura dos livros impressos não silenciou a cultura oral”, ou seja, “o aprendizado através do livro impresso não substituiu, de repente, o fazer pelo aprender.” Esta reflexão sobre um longínquo contexto histórico nos leva a problematizar a seguinte questão: a cultura política dos gráficos era fomentada pela cultura impressa ou pela cultura oral?

Acho que em 82 teve uma greve, aí teve vários anos também, mas ninguém fazia não, cumpria não, porque o homem dava aumento, né. O sindicato mandava, o homem dava, aí os que ele não dava, tinha greve, né. Nunca participei de nenhuma greve não. Os colegas chamavam demais e eu “não, vou, não”⁹⁵

Sempre foi sindicalizado, comparecia às festas do dia do gráfico, às partidas de futebol, tudo organizado pelo sindicato, mas não via a necessidade de fazer greve, pois “tudo que a gente pedia o homem dava, pedia um empréstimo o homem dava. Pra que fazer greve, né?”. Se o paternalismo pode ser interpretado como uma reserva do pobre, talvez o sindicalismo fosse encarado como uma reserva dos operários, um complemento. Ou seja, fazer a greve era arriscar perder os benefícios pessoais conquistados. Além disso, as campanhas salariais e a ação sindical pareciam desempenhar um papel satisfatório na aquisição de benefícios extras. O discurso sindical defende que se os operários se unissem e radicalizassem a greve, poderiam conquistar muito mais. Será que os cálculos políticos dos operários se baseavam numa inversão desse raciocínio? Por exemplo: não temos garantias de experiências anteriores a nível local do êxito dessa fórmula; se arriscarmos ir além dessa fronteira, talvez nós percamos até o que já temos informalmente; esse nível de luta sindical parece demonstrar seu limite e essas pautas tradicionalmente conquistadas parecem ser as possíveis.

Todavia, já vimos em outros momentos de suas narrativas que a carestia de vida e as relações de reciprocidade estabelecidas com o patrão consolidavam em certa medida a permanência no emprego. Sua postura pode ser explicada pelas relações que estabelecia com os patrões. Quando trabalhou no jornal *O Povo*, por exemplo, por morar muito longe, sempre chegava atrasado e não recebia reclamações: “O gerente era gente muita boa, o baiano Cléber, e eu pegava o trem aqui, descia no Otávio Bonfim, chegava quase todo dia atrasado e ele num dizia nada.” No entanto, Freitas também aprendeu com colegas algumas conhecidas táticas para amenizar a estafa do trabalho, seja por meio de brincadeiras, ou intervindo na produção e no tempo de trabalho: durante o dia produzia a meta diurna, mas sempre acelerava na produção e guardava algum material a mais. Pela madrugada, quando “virava”, uma boa parte da meta noturna já estava cumprida e após umas poucas horas de trabalho poderiam dormir a noite toda. Apenas uma pessoa vigiava o portão e possuía a chave, não permitindo ninguém entrar nem sair. O risco maior eram as visitas noturnas de Luiz Esteves, que chegava dirigindo sua “Kombi”, vindo das festas no Náutico Club, geralmente de sexta para sábado. A

⁹⁵ Raimundo Freitas da Silva. Entrevista concedida em 26/03/2013.

madrugada também era o momento propício para brincadeiras que testavam a paciência dos colegas. Freitas conta que até pintaram a careca de um gráfico no seu momento de sono com uma tinta azul difícil de largar. Pela manhã, o dito trabalhador foi motivo de chacota dos funcionários que chegavam, mas não pôde reclamar nada com o patrão, porque seria fácil deduzir que estava dormindo em serviço. A grande transformação na sua trajetória profissional foi o advento da informática, quando precisou se adaptar, o que só foi possível porque seu antigo chefe na *Tipoprogresso*, Eguiberto, quando abriu uma gráfica própria, o contratou e possibilitou sua transição da tipografia para a impressão offset. Mesmo assim, parece ter aprendido apenas algumas atividades básicas ou até auxiliares do setor, como numerar serviços, procurar, guardar ou gravar chapas de fotolitos.

Se Freitas ainda experimentou uma relativa autonomia no mercado de trabalho para tipógrafos (embora já numa fase de desvalorização do setor), José Roberto da Silva já aproveitava as possibilidades do setor offset. Atualmente com 41 anos, mora no Mondubim há 15 anos (anteriormente viveu no Dias Macêdo por 20 anos, período em que foi vizinho de Rogério - atual presidente do SINTIGRACE -, amigos desde a infância). Antes de ingressar na carreira gráfica (que aconteceu com a idade de 15 anos), era vendedor ambulante de potes de barro para armazenar água, muito comum naquela época nas casas pobres que não tinham filtros. Era seu pai quem “queimava aquelas jarras” (ou seja, fabricava) e ele vendia de casa em casa, com duas jarras montadas nas costas, uma de cada lado. Quando abandonou o negócio dos potes foi ser servente (auxiliar de pedreiro), “isso novo, com 11 anos, 12 anos.” Rogério, vendo o amigo naquela peleja, convidou-o para trabalhar na *Tipoprogresso*: “Rapaz, passa pela *Tipoprogresso* lá, rapaz, que sempre o, o Luiz Esteves, ele bota rapaz novo assim e que é trabalhador, aparece lá!” Com 15 anos de idade “passou” pela *Tipoprogresso*, levando apenas a recomendação de palavra do amigo que já era da empresa e iniciando uma carreira que já conta com 14 anos. Passou por três gráficas na vida: *Tipoprogresso*, *Gabriela* e *EGS* (atual empresa). Em todas elas manifestou sua habilidade de aprender rápido e garantir uma alta produtividade na impressão. Ao passar do tempo foi se destacando no mercado por suas qualidades profissionais e sua disposição de “trabalhar muito”. Adotou uma disciplina de trabalho de nunca parar, nunca gozar férias. Sempre se obrigou a trabalhar à noite, “às vezes pelas condições da gente”, apesar de não “gostar muito”. Aprimorou-se no manuseio da máquina “Bicolor” a tal ponto de afirmar: “é tanto que eu acredito que aqui em Fortaleza, nas máquinas que eu opero, se você encontrar dez impressor que ganha o que eu ganho, é difícil... na máquina que eu opero (BICOLOR).” Sua moral de trabalho, combinando disciplina, jornadas excessivas, alta produtividade e boas relações com os chefes, rendeu-lhe, muitas

vezes, uma indisposição com os colegas de trabalho. Por onde passou, sempre foi de “ganhar um pouco mais que os demais”, porque o patrão “quer juntar o quê, a qualidade, a rapidez, né, numa coisa só.” Quando seus colegas se indignam e o acusam de ser favorecido na empresa ou até de ser o “neto do dono”, ele responde:

Macho, tu devia se preocupar é com a tua vida, se preocupa com a tua vida, porque vivendo a tua vida tu vive melhor, porque num adianta tu viver a tua e viver a minha não. Se ele faz isso pra mim, é porque eu tenho meus motivos. Tu sai da tua casa dia de Domingo, pra vim trabalhar aqui? -Não! - Tu vem um Sábado todinho aqui e vem sem horário de saída? - Não! Eu tô trabalhando aqui o dia normal e chega aqui às vezes o ser viço aqui, eu fico até meia noite. Tu faz isso? -Não! - Então porque o homem vai, vai, me, vai me tratar mal, porque que ele vai... ele, trata tu, que tu é . Aí você diz as coisas: -Tu é assim, assim, assado. Né? Só veve te chamando pras comidas, por quê? Porque tu é desse jeito, macho. Entendeu? Quer dizer, ele... Aí ele se aquietou-se, eu já falei com ele umas duas vez, na terceira vez eu ameacei de dar umas porradas nele lá dentro, aí, inclusive o meu, o seu Egberto tava lá e: -Zé, o que foi isso? -Assim... - Deixe pra lá. -Não, num deixo não. Num foi com o senhor, foi comigo. Eu fui até assim, porque eu disse: -Foi comigo, porque se fosse com o senhor aí até, mas foi comigo! Aí eu sei que... me estressei um pouco lá e o homem: -Zé, cala a boca Zé! Num sei o quê, aí eu: -Não, calo não. Eu... meio atrevido, né. Aí eu me aquietei. Hoje em dia tamo meio assim, num tamo se falando não, mas meio assim... mas acontece isso aí, tá entendendo?⁹⁶

Todavia, as boas relações não o seguravam de forma indefinida se percebesse uma autonomia para pleitear salários maiores e mudar de empresa. “Tinha muita proposta pra ir”, lembra-se daquela época de valorização do seu ofício. Foi quando saiu da *Tipoprogresso* no ano 2000, após considerar que seu ganho ideal (para acompanhar sua real capacidade de produção) não estava ao alcance da empresa: “Meu salário eles não tinham mais condições de pagar. Pagava de pedaço em pedaço, e você sabe que assim a gente não faz nada.” Enfatiza bem, num tom de profunda lamentação, sua decisão de sair da empresa. Uma tática operária comum de negociar um aumento salarial era reunir-se com o patrão e revelar que precisava sair porque recebeu uma proposta melhor. De início obteve êxito, mas por insistir outras vezes na mesma tática, seus limites revelaram-se: “‘Senhor Roberto, o senhor vai sair por quê?’ Aí, eu disse: ‘Olha, não seu Luiz, é porque eu arranjei uma proposta boa, e o senhor sabe que quando a gente tem uma oportunidade, a gente tem que se agarrar!’”⁹⁷ Trabalhou vinte e nove dias do aviso prévio e no último, foi chamado. Na primeira vez, o patrão “cobriu” a proposta e garantiu o funcionário na fábrica. Uns dois ou três anos depois sentiu novamente que o salário estagnara, não acompanhando sua produtividade, e realmente mudou de empresa. Como sempre se deu bem com seus chefes, proclama seu lema: “quem faz seu patrão é o

⁹⁶ José Roberto da Silva. Entrevista concedida em: 09/01/ 2013.

⁹⁷ *Ibid.*

funcionário.”⁹⁸ Na nova empresa, gráfica *Gabriela*, começou bem, ganhando salário maior, porém, após alguns anos ocorreram os atrasos de pagamento (“começou a atrasar 15 dias”), descobriu que dois anos de serviço não foram assinados na sua carteira de trabalho. Os atrasos passaram a se estender por um mês, dois meses e todo o serviço da gráfica foi se acumulando sobre ele: “Quer dizer, foi nove anos perdidos. É tanto que hoje, se eu tivesse com tudo normalizado, eu taria me aposentando no próximo ano, com 42 anos. Tá entendendo?” Não suportou mais e saiu da empresa. “Quem sustentava ela era eu, em termos de serviço, e quando eu saí, com dois meses fechou”, demonstrando a confiança que adquiriu na sua habilidade profissional.

Foi pra casa, armou sua “redezinha” e iniciou algo inédito na sua vida: férias. No mesmo dia, Eguiberto, o antigo chefe geral da *Tipoprogresso*, seu amigo também, bateu em sua porta e o chamou para trabalhar em sua gráfica própria, a *EGS*. “Não seu Egberto. Vou passar um mês em casa cara, tô cansado, nunca tirei férias, tô cansado, vou vê o que eu vou fazer da minha vida aqui. Agora eu num quero trabalhar tão cedo não.” À noite, o antigo chefe insistiu e ligou para sua casa. Suas férias não duraram um dia e decidiu visitar a gráfica. Ainda esperava, em breve, descansar um período, e por isso procurou negociar com Eguiberto para trabalhar apenas um mês, durante as férias do impressor que iria substituir. Se antes ganhava 1.370,00 reais, agora seriam 1.200,00. Eguiberto insistiu para ficar definitivamente, mas Zé Roberto não queria tirar o emprego de outra pessoa. Considerava um ato desonesto. O combinado não fora esse. Nos últimos dias Eguiberto contou que o funcionário decidira retornar para a antiga empresa. Certamente o pedido de férias e de demissão fora resultado de um jogo de chantagem, pois anteriormente Eguiberto já confidenciara sua insatisfação com o jovem funcionário: “Não Zé, por que ele é bom, um menino bom, ótima pessoa, mas ele é meio lento, e eu vou precisar agora do... eu vou dar férias a ele. Pronto, vamo trabalhar só as férias pra mim? Dele?”⁹⁹ E, assim, suas férias terminaram antes de começar.

Esses operários trabalharam e ainda trabalham incansavelmente. Desgastaram seus corpos, suas mentes e seus espíritos. Ecléa Bosi(1994, p.471), em *Memória e Sociedade*, reflete sobre as memórias de ofício e como alguns trabalhadores narravam com orgulho seus sacrifícios sofridos no trabalho. Em alguns depoimentos ela alerta que seria “trabalho perdido procurar alguma palavra de revolta nessas memórias de sacrifício e exploração”, porque o trabalho é encarado como uma necessidade, uma “atividade natural, como o comer e dormir.” Não é raro ouvirmos dos pobres que “cabra bom é cabra trabalhador.” Muitos gráficos foram

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

recomendados à *Tipoprogresso* como “trabalhador”, “que gosta de trabalhar.” Não devemos interpretar isso apenas como uma prova de passividade, conformismo ou alienação dos trabalhadores. É compreensível que os trabalhadores encarem como natural que os pobres necessitam trabalhar e até serem explorados para sobreviverem, pois não faz parte do cotidiano da classe o horizonte de uma mudança radical de toda a sociedade. Mas até a exploração (nos termos dos trabalhadores) pode ser objeto de regulação moral. Por outro lado, a dificuldade, o sofrimento e os perigos do trabalho alimentam a honra, a dignidade e valorizam o sujeito. Não importa o quanto e como trabalham, contanto que recebam aquilo que consideram justo.

As trajetórias de Uvanilson, Freitas e Zé Roberto demonstram a postura tática da maioria dos trabalhadores: aproveitar a relativa autonomia do mercado, evitar conflitos abertos com os patrões, estabelecer laços moderados com o sindicato (para não motivar perseguições na empresa) e, subterraneamente, administrar o tempo para não trabalhar além do costumeiro (mesmo que já seja estafante). No dia a dia, ter boas relações com patrão e sindicato (se comprometendo publicamente com o primeiro e, às vezes, ocultamente com o segundo), favorecia a camuflagem de atos ou condutas de burla da produção e da disciplina fabril.

Adotar a militância sindical, no caso de um sindicalismo de combate, significa romper os laços de reciprocidade e declarar antagonismo aberto – é a ruptura do discurso público. Cada trabalhador decide por essa via por razões diversas: conflitos com o patrão, perda de direitos, incentivo de diretores sindicais. Foi na greve de 1987, por exemplo, que José Augusto se definiu politicamente e saltou de associado para diretor sindical (ao final da greve). Inflamado nas ideias por natureza, suas experiências já relatadas alimentaram ainda mais a vontade de combater as irregularidades da empresa e o estopim foi essa greve. “Na hora do recreio”, forma sarcástica de chamar a “hora da merenda”, em apologia ao grande número de menores sem o ganho legal, começou “a conversar com os trabalhadores, ‘rapaz, vamo ter que ir pra luta’”, ou então, “rapaz, vamo fazer a greve, vamo fazer a greve.” Eguiberto, braço direito sempre de prontidão à empresa, veio preocupado aconselhar o amigo (porque José Augusto admite que naquele tempo e hoje, ainda se consideram amigos, apesar de nas entrevistas conjuntas, ter ficado impressionado com o grau de intimidade que mantinha com Luiz Esteves, bem maior que as suas suspeitas): “Augusto, rapaz, tenha paciência, num faça isso não porque essa coisa que você tá aí, já chegou nos ouvidos do Dr. Luiz Esteves.” Augusto, determinado a prosseguir, reafirmou que “se a greve acontecer, eu vou fazer a greve,

tá certo, eu vou fazer a greve.” E então, se a greve foi um estopim, a proposta lançada por Eguiberto foi a centelha:

Rapaz, num faça isso não porque se você manerar aí eu vou, a gente vai, eu já conversei com seu Luiz Esteves, a gente vai dar um aumento pra você’. Eu disse: ‘Êpa! É uma compra!’ Era ou não era?! ‘Calma...’, ‘O tempo que era pra ele me dar um aumento eu fui lá pedir e ele me negou, agora ele tá querendo me comprar?! Eu vou pra luta velho. Se ele quiser me demitir ele me demita’¹⁰⁰

A chantagem patronal poderia ser encarada como a última chance de Augusto se reintegrar aos laços de obediência e, quem sabe, receber uma recompensa individual por isso. Apesar de não se arrepender, ao olhar retrospectivamente, era quase um ato de “insanidade”, para quem, além de operário, “era casado e com dois filhos”. Mesmo assim, falou mais alto sua indignação e o peso daquela “afronta ao meu caráter.” “E nós fizemos a greve.” Bento também recebeu a pressão (mesmo sem fazer a greve, mas só pelo apoio moral explícito que dava ao amigo) de um chefe do setor pessoal, Etevaldo: “Bento rapaz como é que pode vocês se voltaram mesmo, o José Augusto que era dirigente e tu ficou no apoio!” Sua resposta, segunda recorda, foi um desabafo:

Etevaldo, só tem uma pessoa culpada disso tudo aí macho, você como chefe do pessoal, você sabe da minha folha e do meu cartão de ponto, toda semana você olha aí, a minha e a do José Augusto, o que é que nós fizemos, continuamos fazendo: trabalhar, só tinha hora pra entrar, num tinha hora pra sair, que é um aumento de 20% Etevaldo? O que era 20%, 30%, até 50% se tivesse dado pra você e pra mim [se refere a ele, Bento e ao José Augusto], nós num tava fazendo nenhum favor não, era o que a gente tava merecendo mesmo e o Sr. Luiz deu foi as costas macho, mandou, disse que o José Augusto tava fazendo boicote.. num sei o quê... agora que estourou mesmo, papocou, aí quer dizer que nós ainda somos ainda mercenário, que nós estamos errados, caramba, o que foi que levou o José Augusto a ser de sindicato foi culpado o Seu Luiz...¹⁰¹

“Era de aconselhar um, aconselhar outro, e tal, mas num era sindicalista não, era sindicalizado, mas num era sindicalista não”, explica Bento. Augusto esclarece que nunca “vestiu a camisa da empresa”¹⁰², só fazia o “seu trabalho” (“nunca defendi a empresa não, nunca!”). Como os dois participaram de uma entrevista conjunta, polemizam sobre o sentido de “vestir a camisa da empresa”. Bento não queria passar por ingênuo ou apoiador do patrão e desfaz a confusão semântica: “vestir a camisa era fazer a sua parte profissional.” Augusto realmente se preocupava em fazer o serviço corretamente – “precisasse ficar até mais tarde, três horas, ficava, trabalhava, virava, né” -, não por desejo de promoção pessoal, e sim para a

¹⁰⁰ José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

¹⁰¹ Augusto Bento. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

¹⁰² *Ibid.*

que a “empresa não pegasse no meu pé.” Redobrou sua disciplina ao se tornar sindicalista, receoso de uma possível perseguição política que, de fato, acabou experimentando, podendo até ser demitido “por justa causa” se cometesse erros. Desde então, José Augusto trabalhou incansavelmente para ganhar cada vez mais adeptos à luta sindical.

O tipógrafo Rogério¹⁰³, “com quinze dias de emprego”¹⁰⁴, só participou da greve que eclodiu, no ano de seu ingresso na empresa, em 1985, porque o piquete (“um cordão humano”) barrou a entrada dos funcionários, abrindo apenas para os proprietários e gerentes. No primeiro mês, trabalhou quinze dias e “parou” mais quinze. Também queria fazer o “seu trabalho” e descreve, de acordo com a sua concepção, os passos da mudança, em geral, que levam um trabalhador a “burlar a empresa” ou se decidir pelo sindicalismo:

Pô, a gente tá se matando de trabalhar aqui e num recebe metade do valor da gente. Às vezes a gente sabotava a máquina pra que quando a gente saísse, ela num rodasse pro outro companheiro, sabia que o serviço era urgente, então, essas coisas é praxe... as famosas operações tartaruga, né, a máquina tinha capacidade de rodar, por exemplo, cinco mil por hora, a gente baixava a velocidade pra ela rodar mil e quinhentos, dois mil por hora, então existia as formas, mas isso já era reflexo da opressão mesmo, dos ataques patronais (...) essa coisa não acontece do dia pra noite, porque quando a gente chega num ambiente de trabalho, nosso interesse é produzir, produzir, produzir, pra se garantir no emprego, então isso só ia se modificando através da experiência mesmo, a partir daí você ia aprendendo algumas manhas pra também poder se defender dos ataques patronais e dos chefes, que não eram poucos.¹⁰⁵

Ele e José Augusto parecem falar de uma moral diferente daquela almejada pelo patrão. Se a empresa esperava do operário que sentisse gratidão pelo emprego e oferecesse lealdade, trabalhando no ritmo do regime fabril e cultivando a relação de reciprocidade, eles adotam um “profissionalismo” defensivo, quer dizer, para “se garantir no emprego.” A partir do momento em que partem para o conflito declarado, público, as chances de ascensão na empresa são anuladas. Rogério prossegue:

Houve uma época, né, que, eu era menor de idade, e quando eu entrei, qual era a forma que existia para burlar? Na verdade, a gente tinha um salário mínimo vigente na época, só que a empresa tinha duas folhas, né: uma, que pagava na folha que servia de demonstração para as delegacias regionais de trabalho na época, pra fiscalização tinha uma folha com um valor de salário, só que a gente, na hora de receber o dinheiro, era um valor menor. Qual era a forma que a empresa se utilizava para aumentar a produção e explorar ainda mais? Era o assédio moral, que hoje em dia nós conhecemos como assédio moral, tá. O uso indiscriminado de horas extraordinárias, o abuso do trabalho do menor, tinha a exploração do adulto na questão, jornadas duplas, triplas, porque às vezes, tinha dia do cara passar dois dias dentro da empresa, sem ir

¹⁰³ Rogério de Andrade Silva, presidente do Sintigrace.

¹⁰⁴ Rogério de Andrade Silva. Entrevista concedida em: 19/10/2011.

¹⁰⁵ *Ibid.*

em casa, né. (...) A forma de explorar o trabalho era o uso indiscriminado de horas extras. Além do assédio moral era o medo, ele impunha o medo, tinha suspensão e tinha perseguição aquele trabalhador, as humilhações dele, dos chefes, né. Gritava com trabalhador na frente de cliente, chefe, forçando trabalhador a fazer hora extra. O trabalhador, com a própria experiência ele buscava se defender né, num existe anjo nem demônio. A gente burlava muito, porque a opressão era grande.¹⁰⁶

De acordo com José Augusto, numa greve de 1983 a categoria conseguiu “tomar” o sindicato das mãos dos interventores e dos patrões, principalmente Luiz Esteves. A oposição sindical que realizou essa mudança nasceu na *Tipprogresso*, enquanto a entidade sindical estava alinhada com a pauta empresarial:

Presidente era o Geraldo do Jornal O Povo e ele passou procuração ao Cirino pra ficar como secretário de sindicato e com procuração de presidente, aí qual era o papel dele, só encaminhar aposentadoria, a papelada pra aposentadoria dos trabalhadores, pronto, só isso. Sabe quem era o secretário do sindicato na época? Nessa época? O secretário do sindicato era o Anastácio.¹⁰⁷

Antes, o interventor consultava Luiz Esteves sobre o percentual de reajuste que daria aos seus empregados e, assim, era ditado o percentual para toda a categoria do Ceará. José Augusto afirma que Luiz Esteves era um assíduo frequentador das reuniões do sindicato. Prossegue revelando que o PCdoB recrutou “colega nosso chamado Goulart, né, trabalhava no acabamento lá da *Tipprogresso* e o PCdoB investiu nele pra fazer uma oposição ao sindicato.” A discussão começou acanhada, o “negócio foi crescendo” até que conseguiram formar uma chapa, embora a maioria dos membros não entendessem nada de sindicato, “mas com vontade de dar um salto.” Bento, ouvindo José Augusto, interrompe a entrevista e indiretamente responde “porque a oposição era Eguiberto.”¹⁰⁸ José Augusto o corrige e declara o contrário: “não... Eguiberto, que conversa é essa...”¹⁰⁹, fazia parte da situação. Confusão ou posição de Bento? Talvez Eguiberto, na sua posição de chefe intermediário e gradativa cumplicidade que foi construindo com Luiz Esteves, conseguisse favorecer alguns trabalhadores para obter apoio político e por isso construiu essa representação, junto aos trabalhadores, de uma oposição dentro da empresa. Os principais representantes da chapa de oposição foram Goulart¹¹⁰ e Damasceno¹¹¹ (militantes à época do PCdoB) e José Augusto participou como apoiador. Emocionado com o dia das eleições, conta alguns detalhes:

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

¹⁰⁸ Augusto Bento. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

¹⁰⁹ José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

¹¹⁰ Raufidário Catanhêde Goulart Coelho. Nasceu em Cururupu, Maranhão no dia 12 de março de 1958. Profissional das artes gráficas, exerceu a função de Encadernador. Filiou-se ao sindicato em 18/08/1980. Foi o

O dia das eleições, me lembro como se fosse hoje. A eleição foi na 24 de Maio, na 24 de Maio, porque num... o sindicato não deixou fazer na nossa sede, a intervenção não deixou fazer, que era lá na Floriano Peixoto, né, lá embaixo. Na Floriano Peixoto, não deixaram fazer. Aí, nós fizemos no sindicato dos alfaiates, na 24 de Maio, ali na esquina com a Pedro Pereira. As eleições dos trabalhadores, pra eleger uma chapa, né. Porque a situação tinha a chapa dela, né. Pense num ambiente constrangedor e de medo. A polícia tava toda lá, macho. Aí, o pessoal votando e a polícia dentro do recinto. Aí, deu o resultado e nós ganhou aquela... Aí, a gente deu uns gritinhos ‘ê, ê, ê, ê’, mas sabe aqueles gritos acanhados, com medo de levar chibata.¹¹²

Somente no período entre 1986 a 1987, José Augusto (após muito refletir e participar) decidiu entrar no sindicato. “Aí foi que eu abri os olhos, aí, rapaz, é nessa que eu vou”, motivado pela luta sindical. Essas experiências ocorrem num contexto de transformação do sindicalismo brasileiro, denominado como “novo sindicalismo”:

Novo sindicalismo é a denominação que denomina o tipo de movimento sindical surgido em 1978 durante a crise da ditadura militar. Em contraste com a prática burocrática e governista da quase totalidade dos diretores de sindicatos oficiais de então, os dirigentes do novo sindicalismo rebelaram-se contra a política salarial da ditadura e procuraram mobilizar suas bases para a ação grevista. (BOITO JUNIOR, 1994, p.23)

As décadas de 70 e 60 são consideradas como referência para demonstrar “a expansão do capital”, a “deterioração das condições de vida das cidades” e a “exploração da classe trabalhadora.” Crescia a massa de pobres e desempregados, favorecendo a emergência de lutas sociais nos bairros: “Não é de se estranhar que, ao final desse período, apareçam movimentos reivindicando melhores condições de vida nas cidades, cuidados e preservação da natureza, melhorias salariais, greves, etc. (OLIVEIRA, 1987, p.29) A censura e repressão se realizava no movimento sindical, principalmente, através das interventorias. De acordo com Mattos a CLT “facultava ao Ministério do Trabalho o poder de intervir nas entidades sindicais, vetando candidaturas ou destituindo diretorias eleitas e substituindo-as por interventores.” O governo militar ordenou a intervenção em “433 entidades sindicais (383 sindicatos, 45 federações e quatro confederações).” (MATTOS, 2003, p.48)

primeiro presidente após a intervenção da ditadura militar, assumindo a presidência em 1º de maio de 1983. Foi reeleito para o mandato 1986-1989, porém não chegou a cumpri-lo tendo afastado-se da vida sindical em 1986. Foi militante do Partido Comunista do Brasil – PCdoB. Disponível em: <http://www.sintigrace.org.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=65%3Aassembleia-legislativa-realiza-sessao-solene-em-homenagem-aos-80-anos-do-sintigrace&Itemid=60>. Acesso em: 13/08/2014.

¹¹¹ José Gerado Damasceno.

¹¹² José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

Folheando as atas sindicais que cobriam os anos 1980, a inovação tecnológica não aparecia entre os itens das pautas do movimento sindical. A principal bandeira de luta girou em torno da supressão dos Sábados com compensação durante a jornada semanal.¹¹³ A estratégia predominante que norteou a prática sindical durante esse período foi a luta por melhores salários, visto que a conjuntura econômica foi marcada por altos índices de inflação, provocando a defasagem salarial e agravando a carestia de vida. Ano a ano, a temporada das campanhas salariais se abria, geralmente, no segundo semestre.

Em 1984, os principais esforços giraram em torno da elaboração da minuta da campanha salarial com duração de um ano para vigorar em 1985. Sua pauta estava distribuída por 34 cláusulas¹¹⁴. A partir de seu conteúdo podemos construir um panorama das principais carências da categoria em termos de direitos e condições de trabalho se supormos que as reivindicações não só buscavam garantir a manutenção de conquistas anteriores, mas também projetavam novos direitos. Seu conteúdo versava sobre reajuste salarial corrigido pelo índice do INPC, como forma de contornar a defasagem dos salários efetuada pela inflação, para todos os gráficos, independente da data de admissão; piso salarial de dois salários mínimos; o respeito ao pagamento da hora-extra, valendo 100% de acréscimo e concessão de lanches gratuitos por parte da empresa, além de transporte aos empregados cujas jornadas adentrassem a noite; o pagamento do mesmo salário para o empregado que estiver em substituição a outro, e quando esta durar mais de 60 dias, o substituto deverá ser efetivado na função; multa para as empresas que atrasassem os salários; estabilidade de 4 anos para membro da CIPA; comunicar

¹¹³ Em 29 de Agosto de 1979, empregados da ARPI-ARMANDO PINHEIRO S/A se reuniram em Assembleia Geral Extraordinária, cujo edital fora publicado com antecedência no jornal Tribuna do Ceará, para discutir e aprovar acordo coletivo de trabalho. As reivindicações eram a compensação no horário semanal e supressão total da jornada de trabalho aos Sábados. A legislação vigente atribuía ao sindicato a representação legal do grupo profissional dos trabalhadores nas indústrias gráficas de Fortaleza. Ao que consta na ata, essa proposta de jornada foi elaborada pela direção da empresa. Na votação foram registrados vinte e dois funcionários, com 18 votos a favor da proposta. Após a assembleia o resultado da votação seria enviado para homologação na Delegacia Regional do Trabalho. No dia 16 de Novembro de 1981, os empregados da ARPI-ARMANDO PINHEIRO S/A se reúnem novamente para também aprovar acordo coletivo sobre a compensação no horário semanal e supressão total da jornada aos Sábados. Dos quinze funcionários da firma, treze estavam presentes e votaram a favor da proposta.

Em 12 de Março de 1981, os funcionários da EDITORA E GRÁFICA LOURENÇO FILHO LTDA se reuniram para discutir e aprovar acordo coletivo de trabalho que versava sobre compensação no horário semanal e supressão total da jornada de trabalho aos Sábados. Do total da votação, 13 a favor, 6 contra e um branco.

Em 5 de Setembro de 1983, sob a presidência de Raufidário Catanhede Goulart, assembleia com empregados da TECNPRINT TECNOLOGIA EM IMPRESSÕES LTDA, cuja própria direção da empresa foi quem propôs a supressão total da jornada aos Sábados mediante compensação no horário semanal. O acordo coletivo foi aprovado pelos 9 empregados presentes.

No mesmo dia, 5 de Setembro de 1985, compareceram 7 empregados da MARCOPRINT INDUSTRIAS GRÁFICAS COM REPRESENTAÇÕES LTDA para aprovar matéria do acordo coletivo também com propostas da empresa de supressão dos Sábados.

¹¹⁴ Ata do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos de Fortaleza. 29 de Novembro de 1984. Livro I. P. 25-28.

ao sindicato os acidentes de trabalho no prazo de 48 horas; adoção de medidas coletivas nas empresas para assegurar um ambiente de trabalho higiênico e seguro; obrigação das empresas de fornecerem envelopes de pagamento timbrados com a discriminação dos valores pagos, descontos, recolhimento do FGTS e o número de horas-extras trabalhadas; especificação por escrito do motivo da demissão de empregado; a exigência de um restaurante no centro da cidade construído pelas empresas gráficas para usos exclusivo de seus empregados e com preços reduzidos de refeições; o respeito ao dia do gráfico como feriado nacional, sem prejuízo do salário; estabilidade de 90 dias para a gestante e direito de mudança de função (se necessário) sem redução salarial; estabilidade no emprego e mudança de função quando necessário, sem prejuízo salarial; auxílio funeral para morte por acidente no trabalho e fornecimento de equipamentos de proteção e uniformes adequados quando a CIPA decidir necessário.

Ainda que o movimento dos trabalhadores alcançasse algumas aprovações de direitos na Justiça do Trabalho (acordos coletivos de trabalho ou dissídios coletivos), a efetividade de algumas garantias continuava a ser objeto de disputa no chão-de-gráfica: numa gráfica denominada *Grafisa*, por exemplo, estavam sendo desrespeitado o pagamento do piso salarial e a taxa de insalubridade; na empresa *São Benedito* ocorria um impasse no entendimento quanto ao horário de trabalho entre patrões e empregados. Pelo que descobrimos, o sindicato aprovou uma campanha de divulgação dos fatos sobre a questão da insalubridade na primeira gráfica, mas o desdobramento da maioria das ações sindicais permanece, muitas vezes, oculto nas fontes.

O ano de 1987¹¹⁵ começou efervescente. Uma assembleia da categoria realizou-se após um ato público e aprovou a deflagração de uma greve por tempo indeterminado. Após 15 dias de paralisação, os patrões solicitaram ao TRF o Dissídio Coletivo e a ilegalidade do movimento paredista. Segundo registro na ata, 80% dos gráficos foram mobilizados, no entanto os patrões se demonstraram intransigentes, negando-se a descontar nas férias os dias de greve, propondo apenas 30 dias de estabilidade. Diante da correlação de forças desfavorável aprovou-se o retorno ao trabalho em 26 de Janeiro daquele mesmo ano.

Greves, quando são de fato acirradas, e se terminam com um sabor amargo de derrota, oferecem sempre um clima favorável tanto para a desmoralização quanto para a reflexão. Dois meses¹¹⁶ mais tarde, num intenso debate, “com a duração de um dia”, os

¹¹⁵ Ata do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos de Fortaleza. 24 de Janeiro de 1987. Livro I. P. 44-45.

¹¹⁶ Assembleia ordinária da diretoria do Sindicato das Indústrias Gráficas de Fortaleza no dia 7 de Março de 1987. Ata sindical. Livro II. P 45-46.

sindicalistas gráficos se reuniram para afinar de vez o balanço sobre a greve. Chamaram até o “Sr. Júnior, diretor do Sindicato dos Bancários, para um debate amplo sobre política sindical”, no intento de ampliar os critérios para avaliar a luta dos gráficos. Começaram analisando a diretoria e viram, que desde a sua posse, e em particular no período de greve, obteve uma atuação positiva, levando-se em conta as desvantagens das condições do sindicato, como seus problemas financeiros herdados da gestão anterior, “o atual estado político-financeiro do país” e o pouco tempo que tiveram “com relação à categoria para uma Campanha Salarial mais concreta”. A filosofia de trabalho da diretoria também foi problematizada a partir da “cadeia Sindicato-empregado-patrão” e sobre qual desses três polos se centraria a intervenção prioritária para alcançar a “conscientização ampla dos trabalhadores gráficos”:

Se jogando pesado sobre os patrões, com boletins, e carros de som nas portas das gráficas, ou investindo maciçamente na categoria, mostrando a necessidade da consciência trabalhista e política através de cursos, filmes, debates, reuniões sindicais, sindicalização, assistencialismo, etc.¹¹⁷

O problema também foi pensado à luz da correlação de forças sempre favorável aos patrões, “eternos protegidos pela lei”, pois quando as minutas são levadas aos dissídios coletivos recebem a negativa por parte da justiça, conjuntura sempre reforçada pela ausência “de uma categoria firme e consciente dos seus direitos”.

“Diante dos fatos”, sentiram a necessidade de eleger o “associado” como “meta principal de trabalho do sindicato para a sua conscientização trabalhista”, mas sem esquecer a “vigilância aos patrões através da captação de denúncias, o diálogo, a mobilização na justiça e finalmente a denúncia pública”. O debate deve ter sido tenso para terminar com a orientação de uma “aferição mais calma na próxima reunião da diretoria”. Outra pista que corrobora isso é a ansiedade por obter um retorno em curto prazo do novo plano de atuação, visto que o “planejamento de trabalho” deveria ser executado durante os 100 dias seguintes (de 7 de Março a 17 de Junho). Mas e o balanço sobre a greve? Foi uma derrota ou uma vitória? Ao final, só o mérito da diretoria foi julgado como positivo em última instância e o ônus das deficiências do movimento recaiu - também em última instância - sobre os ombros da categoria pouco consciente.

Afinal, a categoria gráfica possuía peso numérico e econômico suficiente para conquistar direitos através da sua luta sindical? A vitória dos trabalhadores gráficos poderia ser desvinculada de uma vitória das classes trabalhadoras em geral? Os sindicalistas gráficos

¹¹⁷ *Ibid.*

aprendiam das experiências operárias das décadas de 1970 e 1980 que a solidariedade deveria ser construída em termos de classe e não de categoria profissional. Em Maio, eles persistiram naquilo que consideravam o “bom caminho”: “a ideia de unir radialistas, jornalistas, jornaleiros, gráficos, e possivelmente gazeteiros, em forma Intersindical”. Reuniram-se uma vez, marcaram novo encontro, mas a própria diretoria sofria os impactos de um período pós-greve, numa difícil conjuntura econômica que os obrigava a “sacrificar em horas-extras (caso de alguns diretores)”. Apesar de tudo, sentiam que “a unidade da diretoria permanecia inalterada, com relação ao trabalho sindical.”¹¹⁸

Perante uma categoria de quase dois mil gráficos, o sindicato preferiu atuar sobre os 620 associados, cuja ocorrência no movimento sindical aparecia como bastante irregular ou insuficiente.¹¹⁹ Contudo, essa tática não se sobrepôs às tentativas dos sindicalistas de unificar sua atuação com a de outros sindicatos, não só de ramos vinculados ao trabalho gráfico como também de outras categorias profissionais. A grande empreitada de unir os trabalhadores através de suas representações sindicais fracassou antes de nascer, pois as reuniões para uma Intersindical “não se realizaram nem foram marcados novos encontros.”¹²⁰ Naquela atual conjuntura econômica e política, assolada por altíssimos índices de inflação e perdas salariais, os próprios dirigentes manifestavam dissonâncias sobre a melhor forma de reagir: “O diretor Dantas colocou em discussão o atual pacote econômico, e em consequência veio à tona possível greve geral patrocinada pela CUT¹²¹ para o dia 15 de Julho”, por outro lado, como sugestão alternativa, o mesmo declarou “que a CGT nos via com bons olhos, por causa da recessão, onde era mais sensato no momento, garantir o emprego do que questionar economia e diretas-já, e a proposta da CGT era de pressionar os constituintes, pelo povão e lideranças sindicais”. Dilema posto por duas centrais sindicais, representantes naquele momento de sindicalismos antagônicos: a CUT apontando para um sindicalismo de resistência e combate, a CGT apoiando um sindicalismo de pressão e apoio.¹²²

Enquanto isso, a crise no mercado de trabalho se aprofundava, caracterizada tanto pela automação quanto pelo desmonte dos empregos públicos de gráficos da IOCE. Estaria “havendo uma invasão de funcionários da IOCE, nas gráficas particulares, impedindo, ou melhor, tomando lugar de gráficos que estão por aí, desempregados.”¹²³ Não querendo

¹¹⁸ Assembleia ordinária da diretoria do Sindicato das Indústrias Gráficas de Fortaleza no dia 5 de Maio de 1987. Ata sindical. Livro II. P 46-47.

¹¹⁹ Ata do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos de Fortaleza. 30 de Maio de 1987. Livro I. P. 48-49.

¹²⁰ Ata do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos de Fortaleza. 26 de Junho de 1987. Livro I. P. 50-52.

¹²¹ Central Única dos Trabalhadores. Central sindical brasileira fundada em 1983.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Ata do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos de Fortaleza. 05 de Setembro de 1987.

ensejar ou fortalecer mais ainda a competitividade entre os trabalhadores, o sindicato se movia com cautela neste terreno para não “causar choque entre IOCE e sindicato, pois sabemos que esse sintoma se dá, devido aos salários destes funcionários está sempre em atraso, e por isso a razão do extraordinário.”¹²⁴

O governo prosseguia precarizando o emprego público dos gráficos e os patrões seguiam irredutíveis na recusa de valorizar os salários, negando-se a pagar o “resíduo salarial no valor de 9,44 para os gráficos, existindo uma lei federal que regula essa matéria.” As possibilidades de acordo se tornavam tão remotas que o próprio Nilton Almeida, na época presidente do sindicato dos jornalistas, convidou os gráficos para reunião da diretoria, a fim de se discutir uma campanha salarial unificada.¹²⁵ Nos locais de trabalho, o clima de perseguição derivado da última greve desanimava os trabalhadores a encamparem ações de conflito explícito com seus patrões. Na *Grafisa*, por exemplo, vários funcionários pediram para retirar seus nomes de um abaixo-assinado para mover uma ação contra a empresa. Diante da recusa, o jeito foi sair à cata de ex-empregados.¹²⁶

Como os principais conflitos concentravam-se naquele momento na IOCE, o sindicato se empenhou em investir na unidade da luta, prestando apoio à reivindicação por melhores salários. Paralelamente, esforçava-se por construir uma campanha salarial que animasse a categoria, exigindo na minuta uma reposição salarial de 90%, produtividade de 15% e piso salarial escalonado. Uma reunião com o DIEESE fora marcado com o objetivo de aprofundar o entendimento em torno dos problemas econômicos do setor.¹²⁷

Em 24 de Novembro de 1987, o presidente do sindicato, Damasceno, renuncia por questões pessoais e alega a vontade de investir em outra profissão, deixando o cargo para José Augusto, que aceitou prontamente. A primeira experiência de José Augusto num impasse sindical na função de presidente foi a votação para decidir se mantinham ou não a luta pelos 90% de reposição salarial. Os patrões não cederam e ofereceram somente 18%. José Augusto achou por bem recuar um pouco e exigir desta vez 70,21%, mas a grande maioria da assembleia referendou manter o mesmo índice.¹²⁸

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Ata do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos de Fortaleza. 19 de Setembro de 1987. Livro I. P. 57.

¹²⁶ Ata do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos de Fortaleza. 10 de Outubro de 1987. P. 58.

¹²⁷ Ata do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos de Fortaleza. 09 de Novembro de 1987. P. 59.

¹²⁸ Diante da recusa dos patrões, pois só ofereceram 18% de reposição, a assembleia se reuniu para discutir se mantém os 90% exigidos, Numa votação ficou o seguinte;

1º proposta de 90% (willams): 65 votos

2º proposta de 70,21% (Jose Augusto): 17 votos

3º proposta de 80% (Miguel): 2 votos.

Ficou decidido que seria levado a dissidio coletivo.

Ata do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos de Fortaleza. 22 de Dezembro de 1987. P. 64.

Estava difícil alcançar a meta almejada pelo sindicato e o ano terminou com o ínfimo avanço da patronal para 20%. Desta forma, o caminho que se vislumbrava era o fracasso de um acordo e o encaminhamento ao dissídio coletivo. Persistindo na tática de resistência e combate, propôs-se uma campanha salarial em “porta de gráficas para desmascarar os que não pagam insalubridade como *Grafisa* e *Macaé*, que inclusive dão café e pão.”¹²⁹ O grifo em “dão café e pão” simboliza a política de muitos patrões em transformar o que deveria ser institucionalizado como um direito a refeições, em uma concessão paternalista, corroborando a tradicional prática de cooptação dos trabalhadores a colaborarem com a empresa e prestar-lhe gratidão. O último apelo do ano veio do “companheiro Bahia da Tipografia Viana e Viana”, que fez uma crítica “muito severa aos sócios não presentes.”¹³⁰ O velho dilema da luta sindical – a distância entre as táticas dos trabalhadores e as táticas sindicais –, continuava atormentando aqueles que se dispuseram a conquistar a representação da categoria. Esse antigo problema estava agora para um novo protagonista sindical refletir sobre ele: José Augusto.

Vimos como a pauta sindical priorizou na década de 1980 reajustes salariais maiores e o fim do trabalho aos sábados com compensação durante a semana. A participação dos trabalhadores aparentou ser bem pequena, com algumas exceções. As lutas e reivindicações, apesar de comuns a toda a categoria, seguiram a tática de negociação por empresa.

Já os casos de Uvanilson, Freitas, José Roberto e Thompson representam a postura da maioria dos trabalhadores que muitas vezes são tratados por alguns sindicalistas como objetos da política paternalista do patrão. O historiador E. P. Thompson (1998, p. 30) alerta sobre os riscos de se usar o conceito de paternalismo, a partir da visão dos “de cima”. Não podemos ficar oscilando entre os polos de obediência e deferência, condescendência e caridade, nem construir uma visão por demais patriarcal dessas relações de trabalho. As interpretações discordantes entre José Augusto e Augusto Bento sobre as ações do patrão também refletem o desencontro entre a cultura política dos pobres e o associativismo sindical. Um breve trecho da fala de Augusto Bento referente a uma luta em torno do reajuste da hora-extra talvez questione a eficácia das táticas sindicais de negociação:

Era a única empresa aqui que pagava acima do normal. A hora-extra era vinte por cento. Mas o Luiz Esteves pagava cinquenta. É tanto que quando passou na lei pra cinquenta por cento, a gente achava que aumentou mais alguma coisa. Não. Já fazia antes da lei. A lei foi que igualou comigo.¹³¹

¹²⁹ Ata do Sindicato dos Trabalhadores Gráficos de Fortaleza. 30 de Dezembro de 1987. P. 66.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Augusto Bento. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

Aos olhos de muitos trabalhadores a pauta sindical talvez chegasse sempre atrasada, porque na maioria das vezes o resultado da disputa entre patrão e sindicato resultava na regulamentação daquilo que já era considerado uma concessão ou conquista. Em muitos casos, os trabalhadores preferiam as negociações individuais com os patrões, aceitando gratificações por fora da folha de pagamento (alguns nem tomavam conhecimento do quanto seriam prejudicados na aposentadoria, pois os valores não eram contabilizados pela previdência social), ao invés de arriscarem tudo por um piso salarial que igualaria as remunerações por baixo. Esse era pacto oferecido por muitos empregadores: oferecer boas gratificações (ilegais) para os poucos que lhe fossem leais, mas se todos brigarem para ter o mesmo direito receberão uma pequena fatia.

3.2. Teatro, sindicato e ditadura: pensando outro associativismo?

José Gerardo Damasceno (Damasceno)¹³² percorreu o caminho inverso comparado aos de outros colegas na profissão: primeiro aprendeu, ainda garoto, com 13 anos de idade, no “chão” de uma gráfica, na Tipografia Bom Jesus, localizada no bairro Pirambu, onde nasceu. Seu pai conhecia os proprietários e pediu uma ocupação para o filho, a fim de que aprendesse uma profissão. Começou redigindo documentos corriqueiros, varrendo a tipografia, contando blocos de papel, até se apaixonar pelo ofício. Em 1975, após dois anos de experiência, tornou-se impressor tipográfico. Aprendeu com os gráficos mais antigos e assumiu a máquina de um tipógrafo que se mudara para São Paulo. Naquela época percebeu os primeiros efeitos da modernização do parque gráfico – desemprego, rebaixamento de salários dos tipógrafos antigos e valorização dos novos impressores offset – e matriculou-se no SENAI para iniciar-se nas novas tecnologias. Saiu da gráfica em que trabalhava porque o estabelecimento funcionava com a tipografia mecânica e partiu em busca de empresas modernas. Fazendo cursos rápidos de três meses, em 1977 passou por várias gráficas, em algumas sem carteira assinada (Tipografia Minerva, Tipografia Real, Editora Jurídica). Com a sua experiência em tipografia, teve maior facilidade de aprender a impressão offset. Como era uma novidade no Ceará (em São Paulo o sistema já era mais conhecido), o gráfico que a dominasse se tornava uma referência na cidade, facilitando suas chances de emprego: “era um momento que essa modernização, os caras sabiam que fulano de tal tava trabalhando em uma determinada gráfica e haviam ofertas de emprego mesmo.”¹³³ Em 1980, encontrou a remuneração e a estabilidade almejadas na Imprensa Oficial do Município de Fortaleza.

O Sindicato dos Trabalhadores Gráficos do Ceará sofreu intervenção do regime civil-militar através da DRT (Delegacia Regional do Trabalho) de 1964 até 1983. A partir de 1980, Damasceno e outros colegas articularam a formação de uma chapa opositora e lançaram a candidatura nas eleições sindicais de 1982, vencendo o pleito. Em 1983 deveria iniciar a nova gestão, cujo presidente seria o próprio Damasceno, mas foi impedido pela DRT sob a alegação de ser funcionário público e não gráfico.

Assumiu, então, Goulart, integrante da chapa e secretário geral. Damasceno, mesmo abandonando o cargo de direção, continuou participando ativamente das reuniões e

¹³² Nasceu em 1960 no bairro Pirambu onde ainda reside com sua família.

¹³³ José Gerardo Damasceno. Entrevista concedida em 13/02/2014.

atividades sindicais. Com o fim da ditadura, o impedimento à sua candidatura foi derrubado e conseguiram reeleger a chapa em 1986. Goulart iniciou como presidente, mas se afastou em seguida, assumindo, enfim, Damasceno, que na ocasião era vice-presidente. Outra faceta de sua personalidade revela que muito antes de se engajar na luta operária, já tinha contato, desde criança, com o mundo das artes cênicas e da arte popular no Pirambu. Em 1987, enquanto presidia o sindicato, participou do filme “*O Guerreiro Alumioso*”¹³⁴, de Rosemberg Cariry¹³⁵ e foi agraciado com uma premiação pela sua atuação na peça *Inhamus, Terra do Centauro*, de Guaraci Rodrigues, no Grupo Cancela de Teatro. No bairro já existira o Grupo Palmares de Teatro Popular, no qual foi um dos coordenadores.

Sua concepção de movimento operário e sindical era radicalmente oposta ao sindicalismo burocrático e intervencionista que durou 18 anos no Ceará. Para ele, o êxito da luta operária estava diretamente relacionado com seu nível cultural. Por isso, empenhou-se em unir movimento artístico e cultural de Fortaleza, partindo de seu bairro (Pirambu). A luta para reconquistar o sindicato foi representada na peça teatral *Fábrica Ativa Organizar*:

Só que essa peça a gente foi aperfeiçoando ela, era um texto do Raimundo Cavalcante, escrito em cima das informações que eu passava pra ele, eu e outro membro do grupo que era o João Batista. E o Raimundo Cavalcante era um gráfico das antigas, dramaturgo, já não trabalhava mais em gráficas, mas colocou esses fatos na peça.¹³⁶

Situações e personagens foram inspirados em experiências reais e de fácil reconhecimento entre os operários. Rulião era o protagonista, morador do Pirambu e impressor tipográfico que experimentava a transição para a impressão offset; “Chico Biritá”, varredor da gráfica e representante de um hábito marcante da categoria, o alcoolismo; Adalberto, chefe da seção tipográfica, numa referência direta a um caso real de uma grande gráfica de Fortaleza¹³⁷, concedia empréstimos aos empregados com juros de até 20% (nesse aspecto a peça precisava sempre reajustar os valores devido à inflação galopante da época, durante os quatro anos em cartaz). Certo dia, quando os rumores de uma greve correm pela

¹³⁴O nome completo do filme é, na verdade, *A Saga do Guerreiro Alumioso*, ficção produzida em 1993, “contando a história de um lugar chamado Aroeirass, cidade fictícia do interior nordestino”. Os principais personagens são Genésio, o amigo Baltazar, líder do sindicato dos trabalhadores rurais e uma feiticeira, chamada Delfina, que profetiza “a vinda de um guerreiro.” In: REGIS, Iza Luciene Mendes. **Luz, Câmera, Sertão**: bravura e fé na cinematografia de Rosemberg Cariry 1986-1996. Fortaleza, 2003. P.33. Para conhecer mais da obra de Rosemberg Cariry, ver: CARIRY, Rosemberg. **30 anos de cinema**. Fortaleza, CE: Interarte, 2005.

¹³⁵Antonio Rosemberg de Moura, de nome artístico Rosemberg Cariry, é diretor-presidente da CARIRI FILMES, foi Secretário de Cultura e Meio Ambiente do Crato, Presidente da Fundação Cultural J. Figueiredo Filho, atuou como membro de júri de vários festivais de cinema nacionais e em concursos públicos organizados pelo Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://caririfilmes.com.br/>>. Acesso em: 03/03/2014.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Tipoprogresso*.

gráfica, Adalberto pressiona Rulião, prometendo dispensar uma parte dos juroz atrasados se ele não se envolvesse com a greve nem com o sindicato. Apesar de avesso às discussões políticas e sindicais, aquele fato desperta-lhe um questionamento: “Se o babão da empresa não me quer no sindicato, então deve ser uma coisa boa [o sindicato].” Quando a greve irrompe, ele se envolve gradativamente na liderança do movimento paredista. Se no início era um operário embrutecido pela exploração do trabalho, ao final do processo sua sensibilidade se transforma. Antes bebia muito e descontava sua raiva na esposa e nos filhos. Ela mesma se torna sujeito essencial no enredo ao confrontar o marido e demonstrar a incoerência dele defender liberdade de lutar e participar do sindicato, enquanto que em casa descontava nela a mesma opressão que sofria na gráfica. A peça foi adaptada para palco e para teatro de rua, sendo apresentada em qualquer lugar: calçada, igreja, portas de gráficas. Todo o cenário cabia numa Kombi. De acordo com as memórias de Damasceno, realizaram cerca de 120 apresentações.

Usando as artes cênicas para unir movimento popular do bairro com o movimento sindical, o grupo levou a peça ao Festival Nacional de Teatro, realizado no ano de 1984, em Recife, além de disputarem o Festival Estadual. Naquele momento estava se fortalecendo também a Federação de Entidades de Bairros e Favelas de Fortaleza, que reunia todas as associações de moradores da cidade. O público dos bairros era majoritariamente feminino, o que motivou os operários a mudarem sua estratégia narrativa e focarem na questão do gênero. Quando encenavam para os gráficos, Rulião ocupava o centro da cena; quando apresentavam nos bairros, Rulião passava à coadjuvante e a esposa à protagonista.¹³⁸

O principal dilema enfrentado por Rulião era a transformação tecnológica do processo de trabalho na indústria gráfica. Com a crise econômica mundial aberta em fins dos anos 1970, o capitalismo promoveu uma ofensiva para quebrar a resistência operária nas relações de trabalho.

Porém, esse drama não era específico dos tipógrafos e linotipistas, mas assolava outras categorias, como a dos sapateiros e têxteis: “Hoje, não se utiliza o velho sapateiro, aquela classe foi dizimada; formou-se outra categoria.”¹³⁹ A peça foi censurada. Em Recife, o

¹³⁸ Esse dinamismo do enredo reflete a influência de Bertold Brecht na formação de Damasceno. O dramaturgo alemão usou esse termo para designar seu método de elaboração do enredo, em torno de “matrizes, de ‘modelos’, que deveriam sustentar a criação de variantes. O texto da peça didática tem uma estrutura tal que permite a inserção ou o apagamento de determinados trechos.” Ou seja, o texto é sempre “um pré-texto ou modelo de ação, um ponto de partida para desenvolvimentos posteriores.” Brecht costumava fazer anotações após as apresentações e até chegou a distribuir questionários para aperfeiçoar os objetivos da peça. (MELLO, 2009, p.20)

¹³⁹ José Gerardo Damasceno. Entrevista concedida em 13/02/2014.

diretor da peça, Raimundo Cavalcante¹⁴⁰ (também era coautor) foi intimado a comparecer na sede da Polícia Federal e explicar porque estavam desobedecendo à censura. Outra vez, apresentaram no Clube dos Poetas, localizada na Casa de Juvenal Galeno, em Fortaleza, um esquete da peça em dez minutos, que no dia seguinte foi divulgado nos jornais. O diretor da instituição foi chamado na Polícia Federal para prestar esclarecimentos: “Então, era um terror!” Enfrentaram uma época em que para fazer arte o texto deveria passar pelos censores e antes da estreia uma comissão assistia o ensaio geral para conceder ou não a autorização.

O interesse de Damasceno pelas artes e sua formação cultural foram forjados no próprio bairro. Durante muitos anos o Pirambu só ganhou visibilidade através das estatísticas de violência e dos noticiários policiais. Segundo apontam pesquisas, esse bairro se originou a partir de um campo de concentração para os retirantes das secas:

(...) são criados 7 campos em todo o estado do Ceará. Em Fortaleza são instaladas, inicialmente, duas concentrações: o campo do “Octavio Bonfim”, de curtíssima duração, localizado na “antiga feira do Matadouro Modelo, no Tauapé, onde (em abril de 1932) se acham concentrados mais de dois mil retirantes”, registra o jornal O Povo de 16.04.1932, e o campo do “Urubú”, situado “no trecho compreendido entre Pirambú e o Porto”, à beira-mar, conforme o mesmo jornal em edição de 09.04.1932. (NEVES, 1995, p.108)

A configuração do local foi imposta aos moradores visando modificar e normatizar os costumes. “O alinhamento dos barracos ou o aproveitamento de instalações coletivas já construídas” desprezavam as tradicionais práticas de construção de moradias “inspiradas no trabalho familiar e autônomo.” (*Ibid.*) Ao longo das décadas os moradores personalizaram suas casas e ruas, imprimindo traços de individualidade na estética urbana do bairro. Ainda persiste, todavia, um legado do poder disciplinar: as ruas que parecem intermináveis corredores ao longo da orla Oeste de Fortaleza.

Durante esse processo inicial de povoamento “surgem as primeiras fábricas no entorno do bairro”, abrigando famílias que “viviam da pesca” ou trabalhavam nas fábricas “ao longo da Avenida Francisco Sá e no bairro de Jacareacanga.” Na década de 1940 os movimentos sociais no bairro ganham visibilidade e o Partido Comunista passa a inserir-se no local devido o grande número de operários:

Foi por volta de 1958, que a Igreja já influenciada pelas ideias sociais e temendo o crescimento do Partido Comunista no Pirambu, enviou àquele bairro o padre Hélio Campos, que se tornou um elo entre os moradores e as autoridades do Estado e que muito contribuiu para a organização dos

¹⁴⁰ Tentei entrevistá-lo por diversas vezes, sem sucesso.

moradores em torno da ideia de uma reforma social-cristã, minando quase que totalmente a influência do PCB no bairro.

No início da década de 1960 a repressão política já era percebida a partir do comportamento conservador de algumas forças políticas que já articulavam o tal Golpe Militar de 1964. No bairro do Pirambu, a luta construída para a conquista e ampliação das condições de vida da população favoreceu o surgimento de novas formas de fazer política, projetando no cenário político local as chamadas lideranças comunitárias, algumas absorvidas pelas ideias do Partido Comunista, outros pela “doutrina social” da Igreja Católica. (OLIVEIRA, 2013, p. 2-3)

Um importante episódio que marcou a história do bairro foi a marcha rumo ao centro de Fortaleza, em 4 de janeiro de 1962, liderada pelo Padre Hélio de Campos reivindicando a desapropriação de uma área de “150 hectares para abrigar 50 mil pessoas, garantindo assim a posse da terra para fins sociais.” A desapropriação se oficializa “através do Decreto-Lei n.º 1.058, em 25 de maio de 1962”, embora a luta pelo registro dos imóveis não tenha cessado até hoje, deixando os moradores tementes à especulação imobiliária: “E, portanto, a comunidade mantém viva na memória seu hino de 62, entoado por 20 mil pessoas: “Pirambu marchar; Pirambu marchar, por um mundo melhor vamos lutar [...]” (BAQUIT, 2008, p. 26)

Outra marca histórica da violência social sofrida pela região paira até hoje no ar contaminado pelos odores de dejetos despejados no mar ao longo das décadas. A saúde do bairro sempre foi item histórico da pauta de luta e objeto de reclamações dos moradores desde os primeiros anos de povoamento na década de 1930.¹⁴¹

Mas seu relato revela uma comunidade como um celeiro de artistas: emboladores de coco, cantadores de viola, atores circenses da periferia, artesãos, pintores, escultores.

Mas esse bairro também tem outras características que não foram muito divulgadas: ele foi formado por famílias que vieram de vários municípios do Ceará e até de outros estados. Aqui existem muitos artistas: emboladores de coco, cantadores de viola, atores de circo de periferia, artesãos, pintores, escultores. Aqui teve uma das escolas de pintura, o Grupo Chico da Silva, que foi um pintor que nasceu no Amazonas, mas veio ao Ceará com oito anos de idade, aqui desenvolveu uma técnica de pintura, ganhou a bienal de Veneza em 1966 e a pintura dele estabeleceu um padrão de pintura reconhecido internacionalmente. Então, a minha geração, dificilmente viveria sem ter contato com esse celeiro de cultura. Aqui também aconteceu a Associação dos Escritores do Pirambu, Associação dos Compositores do Pirambu¹⁴².

O primeiro contato com o teatro se deu através da Igreja Católica, quando passou a encenar todos os anos, na semana santa, a Paixão de Cristo. Sua mãe, católica, também

¹⁴¹Para mais informações sobre os problemas com esgotos no Pirambu nos anos 1930 consultar: (ARAÚJO, 2007, p.288-90)

¹⁴² *Ibid.*

sempre lhe educou com rígidos preceitos religiosos, levando-o à missa duas vezes por semana e às sessões de catecismo. Aos 19 anos percebera que muitos artistas, amigos, pessoas que respeitava, faziam parte de organizações comunistas. Passou a ler textos de cunho político, descobriu um novo mundo, um novo Brasil, sob um regime cruel e também decidiu se engajar no comunismo. Conheceu o gráfico Raimundo Cavalcante que lhe abriu as portas para o mundo da arte, do clássico ao engajado: “Conhecia muito teatro, lia muito, conhecia o método Stanislawski, o método de Augusto Boal, tinha informações sobre o método pedagógico Paulo Freire, etc.” Se antes seu teatro era feito no improviso, agora poderia elaborar sua própria metodologia. Seu grupo foi crescendo e passou por várias experiências, como o Grupo Palmares de Teatro Popular, responsável pela primeira montagem da peça Fábrica Ativa Organizar:

Depois, criamos o Movimento de Cultura Popular do Pirambu (MOCUPI), que reunia sete grupos de teatro aqui da área, uma gama incrível de artistas, artesãos, emboladores de coco, ele tinha três departamentos: um era artes cênicas, o outro era de teatro, etc, diversos escritores, poetas, cordelistas e o outro era de artes plásticas, envolvendo escultores, pintores... Esse celeiro todo possibilitou essa compreensão e a luta política que se dava no bairro. Tinha grupos políticos organizados aqui, assim como movimento de mulheres, algo pioneiro, um Comitê de Mães, para discutir a carestia, o preço do feijão, o preço do aluguel, a necessidade de ter calçamento (era tudo ruas de areia), saneamento. A luta política foi fruto desse laboratório de muita coisa que só depois de muito tempo passou a existir enquanto movimento oficial. Ouvíamos notícias da prisão de tais pessoas presas porque participavam de organizações comunistas e outros fatos demonstravam a existência desse regime militar que prendia, censurava, matava e que existiam grupos clandestinos de oposição. Passamos a nos informar, ler a história, tudo muito escondido, embora as proibições não fossem algo explicitamente divulgado, não estava nos jornais, nas rádios, nas revistas, mas estava nos relatos das pessoas que sofreram essas coisas, estudantes torturados, etc.¹⁴³

Atuantes desde 1979, só em 2002 conseguiram firmar uma ONG, a ACARTES (Academia de Ciências e Artes), próximo à sua casa para ensinar artes cênicas aos jovens carentes do Pirambu. Em 1991 escreveu seu primeiro romance, *Passado, Presente, Brasil* (DAMASCENO, 1991), cujo enredo é ambientado no bairro. A história parte do ano de 1968 e reúne as suas lembranças, desde a infância, quando não era consciente da existência da ditadura até a idade adulta. Explica como o Pirambu se tornou aquele bairro de ruas estreitas e densamente habitadas e relata as corriqueiras invasões policiais nas casas de alguns vizinhos: “‘Ora, tem ladrão bem ali e porque a polícia num prende’ e éramos repreendidos pelas mães, ‘Menino, num pode dizer isso!’ Recorda, por exemplo, do seu Paulo, um amigo da família,

¹⁴³ José Gerardo Damasceno. Entrevista concedida em: 11/12/2013.

ser preso, mesmo sem ser “marginal”. E quando ficou adulto entendeu as incoerências daqueles fatos. “E tem gente da minha idade que não caiu a ficha até hoje. Tem gente que não caiu a ficha até hoje. Então... é osso!” Alguns personagens do livro viam as coisas e não percebiam.

Foi Raimundo Cavalcante quem deu a ideia de incluir a vida doméstica, inclusive a esposa de Rulião, a Genoveva, na trama da peça. Foram usados gráficos, sem formação cênica, depois decidiram chamar atores populares do Pirambu. O grande objetivo era unir o movimento sindical com o movimento cultural e artístico das comunidades e o movimento popular organizado.

Damasceno descobriu, após muita conversa com gráficos mais antigos, que antigamente havia no sindicato o Teatro dos Amadores Gráficos, que até chegaram a montar também a Paixão de Cristo no Teatro José de Alencar e procurou contato com o “Jatahy”. Era um grupo que se reunia no sindicato, organizado por Carlos Jatahy (membro da diretoria do sindicato antes do golpe civil-militar em 1964) e que montava algumas peças, sendo que outras categorias se uniam para apresentar através do Círculo de Trabalhadores Cristãos, peças de cunho moralizante, como *Coração de Mãe*, que trata de um filho rebelde que no final se apazigua com a mãe. Somente após o recrudescimento das lutas operárias em todo o Brasil, os gráficos reorganizaram a luta sindical de oposição e subverteram o tom conservador do teatro operário, adotando temáticas que denunciavam as agruras da classe trabalhadora. Seu teatro era operário e engajado, caracterizado como “estética de esquerda”, ou “estética de resistência.” Dentre os importantes exemplos no Brasil de teatro de resistência temos o Teatro Arena¹⁴⁴ e o Teatro Oficina¹⁴⁵ (tendo como um de seus principais fundadores, Zé Celso)¹⁴⁶, ambos de São Paulo. O teatro é pensado e produzido a partir da função “político- pedagógica” (SAID, 1989, p.12) que pode cumprir junto à classe trabalhadora, incitando-a a refletir sobre

¹⁴⁴A fundação ocorre em 1953, “com a estréia, nos salões do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, de Esta Noite é Nossa, de Stafford Dickens.” Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=657> Acesso em: 02/07/2014.

¹⁴⁵O Teatro Oficina foi fundado em 1958 no Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da Universidade de Direito por José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso) e Renato Borghi em conjunto com um grupo de estudantes paulistas, mas em 1960 teve a sua sede transferida para o bairro do Bixiga, onde com a peça Pequenos Burgueses (1963) de Górkí teve início o teatro contestador que caracterizou o grupo na ditadura. (MELLO, 2008, p. 2)

¹⁴⁶Zé Celso, (José Celso Martinez Corrêa), “uma marcante figura do teatro brasileiro, é tido pelos críticos e teóricos teatrais como um dos mais importantes encenadores do nosso país. Viveu as experiências da contracultura nos anos 60 e foi um dos artistas da gênese do movimento da ‘Tropicália’”. O Teatro Oficina, que posteriormente passa a ser chamado também de “Uzyna Uzona produziu montagens antológicas nos anos 60 como ‘Pequenos Burgueses’ (1963), ‘Rei da Vela’ (1967) e ‘Na Selva das Cidades’ (1969), este último uma referência de violência cênica de grande expressividade.” Disponível em: <http://aqis.ceart.udesc.br/imagetica_grotesca/wp-content/uploads/2009/09/1-Teatro-Oficina.pdf>. Acesso em: 02/07/2014

as contradições sociais e a decidir por transformar a sociedade. Vejamos as inspirações de Damasceno: Augusto Boal¹⁴⁷, criador do método do Teatro do Oprimido, foi diretor do Teatro de Arena São Paulo na década de sessenta; Bertold Brecht com sua prática da “Peça Didática por meio do jogo” (GIANINI, 2013, p.7) e o método Stanislávski.¹⁴⁸

Afastou-se da vida sindical porque percebeu que cada uma tinha suas especificidades. Não concorreu mais nas eleições da entidade; deixou para quem confiava muito, José Augusto. Via nele muita capacidade para prosseguir nessa militância. Foi fazer outra coisa, “ou a mesma coisa”, mas usando “outra linguagem”.

Sobre a questão do declínio na formação cultural e letrada na categoria gráfica, respondeu com a seguinte reflexão: escritores como Érico Veríssimo, Machado de Assis, muitos outros, de alguma maneira trabalharam no sistema tipográfico, porque impunha ao trabalhador a exigência da leitura. Para montar os tipos, letra por letra, precisava ler o que estava fazendo. Lembrou-se de um senhor chamado Ramón; “fazia linotipos”, uma “coisa do passado”, que não se encontra mais na categoria; ele pegava um livro em alemão e traduzia direto para o português já “fazendo linotipos”, sem precisar de uma tradução prévia. Podia ser do alemão, do francês, do inglês, do italiano. Em suas lembranças era “uma cara que falava fluentemente quatro idiomas”; foi um de vários que conheceu com tamanha facilidade para aprender as letras. Na sua “geração”, como gosta de destacar, todos eram obrigados a ler, seja uma bula de remédio, seja um livro, seja um panfleto, não importa o que fosse, eram obrigados a ler o seu trabalho. Com o advento do sistema offset, isso deixou de ser uma obrigatoriedade, porque “ele copia”: “o arte-finalista, o desenhista”, faz o layout de uma capa de revista, o “cara do fotolito coloca na máquina”, que fotografa o material. Então, não há necessidade de ler. A única coisa que o gráfico offset faz é verificar se os tons e meio tons estão na angulação correta. Esse profissional não é mais obrigado a ler seu trabalho. Outro agravante é o ritmo acelerado desse “fazer”. Não lê porque não é necessário e também não lê porque não tem tempo. Que horas esse operário vai ler após a estafa do serviço? Quando trabalhavam oito, nove e até dez horas, na tipografia, não importa quão longa fosse a jornada, liam seus serviços. Na tipografia, compor é ler. Melhor, é escrever com tipos.

¹⁴⁷ “Pela primeira vez na história das Artes Cênicas temos um método teatral criado na América Latina (...). O Teatro do Oprimido (TO) é um método de exercícios, jogos e técnicas teatrais que tem como objetivo estimular que o ser humano se redescubra criador e artista.” (SANCTUM, 2011, p.14)

¹⁴⁸ O “sistema” (denominação que seus seguidores atribuíram às suas reflexões sobre o teatro) do ator e diretor Konstantin Stanislavski se “dedicava ao estudo da natureza das faculdades e sentimentos inerentes ao homem”, cujos elementos fundamentais para a criação artística eram: concentração, imaginação, o “se” mágico, fé e sentido da verdade, relação, adaptação, liberdade muscular e tempo-ritmo. (DAGOSTINI, 2007, p.59)

É por isso que esses, esses... se você pegar nos séculos passados e até no início, no século XIX e boa parte do século XX, você vai pegar as pessoas nesse ramo de atividade com um nível de conhecimento muito, muito acelerado. E um conhecimento em várias áreas do conhecimento humano. Outra coisa é que o material impresso também era a grande forma de propagação de conhecimento. Você vê que o rádio era importante, mas o rádio era muito mais popular. A televisão do ponto de vista histórico é muito recente no Brasil. Você tem o quê, setenta anos de televisão no Brasil no Ceará ela é de 1960, portanto ela tem 53 anos só. Historicamente isso não é nada, foi ontem, né.¹⁴⁹

Damasceno assistiu televisão pela primeira vez aos doze anos de idade. Portanto, sua época se informava por material escrito, ainda mais na sua categoria que lia “por obrigação de ofício.” Os linotipistas liam mais ainda; mesmo quem era impressor ou trabalhava cortando papel se relacionava no chão de fábrica com esses profissionais de elevada formação. Uma conversa, um debate, uma polêmica, o conteúdo da mercadoria era uma fonte de informações: “o terceiro parágrafo aí tá errado, não tá condizente com o original.” O processo de trabalho, parcelar e cooperativo, configurava também uma circulação de palavras e ideias. Hoje, inclusive, o sistema offset está se tornando “obsoleto”. “As gráficas rápidas, mais ainda nas gráficas rápidas, essa função de acessar o conhecimento que tá sendo dito, ficou somente com um profissional do setor que é o cara que digita”, embora essa atividade não seja nem mesmo uma profissão gráfica. Os clientes individuais e as editoras já entregam seus arquivos digitalizados, prontos para serem transmitidos às impressoras. Olhando respectivamente, apesar das facilidades trazidas pela internet e outras tecnologias da informação, considera que outro tipo de embrutecimento atingiu as novas gerações. Ninguém se preocupa mais com o conteúdo do conhecimento, sua validade. Há uma queda intelectual. Da mesma forma, a tecnologia, quanto mais se sofisticava na produção gráfica, mais embrutece os profissionais.

Mesmo em 1982 ou 1983, quando esse processo se iniciava, já se questionava e se debatia sobre o assunto com os colegas. Gostava muito de escrever, anotar suas reflexões, conversar com os gráficos antigos (“Jatahy, seu Ramón, seu Fernando”) e indagava “porque acontecia um embrutecimento da categoria que deveria ser a vanguarda do movimento político nacional, que é a categoria dos gráficos”. “Não, é que esses meninos não precisam mais ler, não são obrigados a ler o que fazem”, era uma dentre outras das explicações encontradas. Todavia, para Damasceno, o mais assustador é que além de não precisarem ler no trabalho, não sentiam vontade de ler fora do trabalho. Alguns fatos ilustram bem em sua

¹⁴⁹ José Gerardo Damasceno. Entrevista concedida em: 11/12/2013.

narrativa o paradoxo que se tornou ser um gráfico: quando comparecia em eventos para discutir e divulgar as ideias de seu romance *Passado, Presente, Brasil*, apresentava-se como gráfico:

“Pô, mas, você é um gráfico e é um escritor?”

“Sim, mas, qual o problema, a grande maioria dos escritores desse país eram gráficos!”

“Sim, mas atualmente isso não é comum.”

Isso porque a categoria gráfica havia se transformado. Sempre fora operária, mas com um grau de desenvolvimento intelectual bem avançado. No entanto, devido a essas mudanças, “isso parece que entrou no esquecimento, porque as novas gerações não acompanharam isso.”¹⁵⁰ Desta forma, quando aparecia um e outro fazendo essas atividades culturais, literárias, as pessoas estranhavam. Indignado, Damasceno desabafa: “Pô, mas não era pra ser assim, né, essa categoria é uma vanguarda do movimento sindical.” A prova, para ele, está no nível de formação intelectual das diretorias do sindicato. O problema é que a categoria não seguiu no mesmo compasso. Faltou num dado momento, aos diretores do sindicato, compreender o que estava acontecendo, a mudança crucial no perfil desse trabalhador. O gráfico de hoje é completamente diferente do que foi “a minha geração, e mais diferente ainda do que foi a geração que antecedeu a minha, bem mais diferente, e um perfil completamente diferente.” O processo só não foi tão devastador quanto o dos sapateiros:

Era também uma vanguarda, uma categoria avançada, de um profissional que fazia o sapato de sola, de couro. Aí, com o avanço tecnológico que foi acontecendo, na década de setenta e oitenta, essa categoria foi rapidamente dizimada, assim do ponto de vista de massas, houve um desemprego violento nessa categoria e sem, e, e, não era cíclico, porque toda categoria, né, ciclicamente tem crises. Depois dá uma melhorada e chama quem tava desempregado, arruma emprego de novo. Na categoria dos sapateiros foi crucial, os caras perdiam o emprego e não tinha volta.¹⁵¹

Com as novas tecnologias (“entrou as sandalinhas da Xuxa, as melissinhas”) bastava apertar um botão na máquina e várias sandálias eram produzidas automaticamente em série: “esse material, num sei nem como é que chama... sandalinha tipo melissa, né... e não precisa daquele trabalhador antigo com outra cabeça que era o cara que cortava o couro, curtia, costurava, que faz o nosso sapato de couro.”

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

“Ainda tem, mas muito mais artesanal do que coisa industrializada”, o que implica diretamente, em sua opinião, no nível de organização dos trabalhadores. Foi o que aconteceu com os gráficos. Haveria acontecido um “enxugamento”, principalmente nos últimos quinze anos. Aquela tipografia com tipos manuais tornou-se mais cara e muitos serviços tradicionalmente fabricados nessa área, como as notas fiscais, passaram a ser geradas nas máquinas próprias dos estabelecimentos comerciais. O setor foi perdendo clientes e precisou reduzir o contingente de funcionários. A categoria sofreu um encolhimento. Um descompasso tornou-se cada vez mais visível entre os antigos gráficos e os novos profissionais, fato ilustrado principalmente quando comparamos os diretores sindicais com a atual categoria. Damasceno via na trajetória dos antigos gráficos um *script* comum a muitos daqueles que conheceu: entrava na profissão, aprendia o ofício, elevava seu conhecimento intelectual, indignava-se com as injustiças no trabalho e decidia por agir militando sindicalmente. É aquela figura de que o aprendizado de ofício na tipografia produzia um salto de consciência de classe e motivava o operário a empreender a luta sindical e política: ofício – letramento – consciência de classe.

Afastamos a ideia de qualquer determinismo tecnológico na análise da relação da palavra impressa com a cultura popular e buscamos enfatizar “a maneira pela qual a estrutura social e seus valores canalizam os usos da alfabetização e da palavra impressa.” (DAVIS, 1990, p. 159). Jack Goody explica que para “desempenhar operações mentais ou escritas nas quais o cálculo está baseado, é essencial aprender os símbolos em uma certa ordem”, pois essas operações seriam virtualmente impossíveis em “um modo puramente oral.” Alerta, no entanto, que isso não ocorre necessariamente com iletrados em uma sociedade com a escrita, “visto que eles também podem aprender a operar esses dispositivos de tecnologia intelectual mesmo sem saber ler e escrever, pois podem adquiri-los por meio da palavra falada de alguém que sabe.” (GOODY, 2012, p.146) Para compreender a produção de letramento por parte dos tipógrafos e linotipistas devemos avaliar como seus ofícios constituíam uma prática social cuja execução ainda se baseava na leitura e produção de textos. A alfabetização é apenas “mais um dos diversos tipos de letramento presentes na sociedade”, os quais estão relacionados com os significados específicos que a escrita assume para cada “grupo social, dependendo dos contextos e instituições em que a ela foi adquirida”. O texto é construído “em função do contexto e imprime um caráter dialógico à alfabetização”: “Essa prática implica

reconhecer que as práticas sociais cumprem um papel decisivo no processo de apropriação da leitura e da escrita”¹⁵²:

Em síntese, o letramento é fazer o uso social da “tecnologia da escrita”, compreendendo as habilidades de ler e escrever, informar-se no imaginário, estética, conhecimento, imergir no imaginário, interpretar e produzir diferentes tipos e gêneros de texto, utilizar a escrita para encontrar e fornecer informações e conhecimentos.¹⁵³

O letramento consiste nos processos sócio-históricos de aquisição da escrita, ou seja, é o processo de apropriação das práticas sociais de leitura e de escrita. A necessidade de comunicação impressa demandava uma modalidade de trabalho que superasse a escrita à mão: a tipografia e posteriormente a linotipia.

No movimento operário, a imagem de vanguarda política e intelectual desempenhada pelos gráficos pode falsamente nos levar a identificar (mecanicamente) palavra impressa com cultura política letrada. O grau de letramento ou instrução não determina a cultura política dos trabalhadores. A experiência de ofício ultrapassa o “saber-fazer” (habilidade de manusear instrumentos) e demonstra a capacidade dos trabalhadores de produzirem conhecimentos (o saber quando, como e onde usar os instrumentos). (ABREU, 2012, p. 48), demonstrando como a tradição oral, ou oralidade em geral, constitui-se em fonte de uma cultura política. Novas relações e valores podem ser estabelecidos a partir de antigos costumes; de tradições. Ao terminar esse estudo nos convencemos de uma coisa fundamental: por mais que a prática do ofício estivesse imbricada com a exigência da leitura, não é possível deduzir daí uma cultura letrada. Outros fatores entram em jogo, como por exemplo, o conteúdo do material que está sendo composto e impresso. Existe muita diferença entre participar da fabricação de um jornal ou livro e confeccionar cartões de visitas, anúncios ou notas fiscais, sem nenhum conteúdo informativo ou noticioso. Os ofícios em si não eram os mensageiros de relações, nem uma fonte de cultura operária letrada. Pelo contrário, foram os modos de fazer, sentir e representar sua prática que formaram um conjunto de experiências e valores forjados no tempo, em que, ao lado da confecção de livros e jornais, os tipógrafos e linotipistas incrementavam com suas representações sobre a profissão, baseadas nas ideias de orgulho do ofício, legado político no movimento operário, ou seja, tradições longínquas,

¹⁵² BORTONI-RICARDO S.M. ; GONDIM, M. R. A. ; BENICIO, M. N. M. . **O papel da oralidade na aquisição da cultura letrada.** In: HEINIG, O. L.; FRONZA, C. de A.. (Org.). Diálogos entre linguística e educação. 1ed. Blumenau: Editora da Furb - Edifurb, 2010, v. 01, p. 187-205. P. 12.

¹⁵³ MENDONÇA, M. R. S. **Gêneros: por onde anda o letramento?** In: Santos, Carmi Ferraz Alfabetização e letramento: conceitos e relações / organizado por Carmi Ferraz Santos e Márcia Mendonça. 1ed., 1reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2007. P. 46.

como os segredos profissionais e o valor artístico do trabalho, que o diferenciava de outros considerados sujos ou pesados, sem margem para raciocínio e criação.

Nossa análise não nos revela a uma cultura oral, mas a usos da oralidade; não nos leva a uma cultura letrada ou impressa, mas a usos da palavra impressa; não nos leva a uma cultura política baseada numa prática e discurso artístico do ofício, mas a usos táticos na luta de classes de aspectos artesanais e artísticos de ofícios que resistiram à automação tecnológica.

A linotipia e a tipografia quebravam o monopólio do conhecimento, permitindo a operários entrarem em contato com poesia, ciência e política, além de favorecer a difusão e releitura desses saberes entre os trabalhadores. Apesar de reconhecermos a existência de uma luta encampada por esses sujeitos, não podemos nos eximir do balanço da luta de classes: os trabalhadores gráficos foram vencidos. Não conseguiram exercer um monopólio sobre a formação profissional, nem sobre o mercado de trabalho. No cotidiano estabeleceram uma rede de negociações, reciprocidades, na maioria das vezes individuais e somente em contextos singulares de forma coletiva, sob o associativismo sindical. Sem força para impor um pacto mais favorável, restou a eles resistirem, atrasarem ao máximo a inovação técnica e evitar o rápido desmoronamento de suas condições de trabalho. Todavia, os patrões, que por sua posição econômica e política na estrutura da sociedade, levavam maior vantagem sobre a luta, conseguiram administrar de forma lucrativa a destruição dos ofícios a nível local.

Uma de nossas hipóteses é que a fragilidade dos gráficos estava em não conseguirem exercer um controle hegemônico sobre a formação profissional. Essa estratégia pode ser verificada, por exemplo, ao longo da trajetória de diversos ofícios da classe trabalhadora, que também foram representados como um fazer artístico (carpinteiros, pintores, marceneiros, pedreiros) ao fundarem escolas de artífices.¹⁵⁴

Nessas décadas contextualizadas pelas memórias dos gráficos presenciamos uma destruição não somente de processos de trabalho com traços artesanais, mas dos resquícios de um mundo do trabalho ainda habitado por valores e atitudes implicitamente anticapitalistas:

Aquilo que a indústria destruiu de pedagogicamente válido no artesanato (raciocinar, fixar objetivos da atividade, verificá-la e retificá-la constantemente através da avaliação do produto, o domínio sobre todo o ciclo da produção e venda), só poderia ser recuperado através da ação organizada pela comunidade. Era a defesa da pedagogia artesã com vistas à

¹⁵⁴ Estudo sobre artífices de Recife no século XIX, quando artesãos lutaram para desvincularem a imagem de seus ofícios do estigma “defeito mecânico” atribuído aos trabalhadores braçais, fundaram uma entidade para controlarem alguns setores do mercado da construção civil no Recife. (MAC CORD, 2009, p.27)

formação da educação democrática, que passava pela supervalorização dos aspectos intrinsecamente ligados ao universo pedagógico da vida artesã como modelo para o desenvolvimento de educação ideal.” (MARTINS, 2008, p.87)

Ressaltamos também o processo de esquecimento que os antigos tipógrafos e linotipistas estão sendo submetidos. Seu mundo social também vem sendo desagregado, dividido e muitos experimentam suas vidas como um drama social. Para alguns casos até como uma catástrofe social. (JELIN, 2002, p.11) Trabalhadores morreram sem a oportunidade de narrarem suas vidas, outros estão muito velhos e perderam o “dom de narrar.” (BOSI, 2003, p.25)

Não se trata de idealizar uma era áurea dos trabalhadores. A questão é avaliar como a ideologia industrial está destruindo essa forma dos trabalhadores de se auto-representarem e os valores sociais que se perdem. Kirkpatrick Sale deixa uma pista a esse respeito ao analisar a relação das cortadeiras do século XIX com suas ferramentas. “Manusear grandes tesouras para cortar tecidos de lã”, diz ele, “constituía trabalho árduo e cansativo”. As máquinas cortadeiras o faziam sem esforço e mais rápido. Os trabalhadores se conscientizaram, todavia, do “fator embutido”, ou seja, dos “prejuízos que adviriam da sua acomodação (e por que sabiam se tornaram luditas)”:

A camaradagem da oficina de corte, as horas livres e a pausa para a cerveja, o hábito das conversas e o orgulho da tarefa concluída *versus* a servidão fabril, especialização, disciplina, hierarquia, e, mais além, as normas do *laissez-faire*, concorrência feroz, subordinação ao comprador, pagamentos à vista. As cortadeiras não tinham nada de neutras – eram daninhas. (SALE, 1999, p. 230-231)

Após uns dez ou quinze anos de experiência profissional e militante, o velho tipógrafo ou linotipista olha pra trás e vê uma categoria que mudou completamente. Ficaram velhos do ponto de vista cronológico, tecnológico e político. Se o “chapista”, o linotipista e até o impressor offset quiser voltar para a profissão, não terá mais emprego para ele. Há espaço apenas para o “menino” que acabou de se formar num curso rápido, sabe manusear o computador e produz, numa gráfica, rapidamente aquele impresso. “Enquanto no meu tempo precisávamos de quatro fotolitos, tinha que separa cor, tinha que fazer filtro de cor, serviço desse era caríssimo e hoje é mais barato”, mas não é mais o mesmo tipo de trabalhador: “Não sou mais eu que manipulo essa máquina.” São os mais jovens que possuem “familiaridade” com as novas tecnologias e têm facilidade para aprenderem seus “softwares”.

É como se o aprendizado político se realizasse sempre em grande defasagem. Acredita que, quando esses novos gráficos alcançarem um novo patamar de experiência de

classe, talvez a tecnologia já tenha mudado tanto “que seja outra geração que esteja no setor, né.” Esse círculo vicioso virou uma prisão para Damasceno e ele tentou trabalhar esse dilema da classe nas suas peças teatrais e nas reuniões do sindicato. Algumas pessoas entenderam a importância dessa reflexão, outras não. Enquanto a estratégia sindical se centrasse apenas nos resultados e não na formação política e cultural dos trabalhadores, todo o aprendizado de uma geração cairia no esquecimento. A arte teria o papel de preservar a memória de luta. Mas porque não prosseguiu o trabalho de aliar sindicalismo com o movimento artístico e cultural? Quais foram as barreiras? Outro descompasso aparece em suas memórias. A sua sensação era de que estavam sempre atrasados. Um ataque dos patrões ali, outro ataque do governo acolá, vai pra justiça do trabalho, muita burocracia e jogo de informações. “Lá ia nós fazer protesto na praça, se movimentar... ou seja, quem gerava a agenda era o governo; a gente reagia à agenda do governo e dos patrões”, já que os governos atendiam às exigências e pressões dos empresários organizados na Federação de Indústrias do Ceará: “Os caras tem um nível de organização muito maior do que nós”.

Na sua visão, a história do Brasil após a ditadura foi uma história de “destróçamento” do movimento sindical. Primeiro os ataques neoliberais do presidente Collor, depois o aprofundamento com Fernando Henrique Cardoso. Achou que com Lula alguns aspectos foram amenizados: “mas, mesmo assim, já havia havido um completo esfacelamento, da unidade, né, do modelo de luta; também o mundo muda e, ou você pira... alguns antigos sindicalistas foram pra direita mesmo, outros perderam o eixo...” Uma parte significativa de quem pensava a política foi fazer parte do governo, diz ele: “Vários colegas nossos foram ser secretários, outros foram ser, sei lá, foram pra Petrobrás, outros foram num sei pra onde, então houve uma perda muito grande também”, apesar de algumas vantagens em se ter aliados nas instituições, os lugares dessas pessoas não foram repostos com a mesma qualidade de material humano (no sentido de formação política, cultural e de experiência de luta). Para corroborar sua hipótese relata uma ocasião em que decidiu levar à CUT um longa-metragem que realizou, chamado *O poço da pedra*, cujo enredo trata do assassinato de um líder de cooperativa. Propôs à entidade a reprodução em massa do filme para ser distribuído em todos os sindicatos filiados para os trabalhadores assistirem em casa e posteriormente vender e gerar uma fonte de renda para os sindicatos. A CUT ficaria com um percentual e Damasceno com outro, a fim de pagar o custo da produção.

“Os caras não disseram nem não, nem sim, disseram que iam estudar; mandaram voltar uma semana depois, não tinham decidido, mandaram voltar um mês depois... então, meu, vocês não entenderam nada”, porque não compreendem uma coisa “muito simples”, por

mais atuante que seja um sindicato e melhor elaborado seu jornal e panfletos, não adiantaria convocar o trabalhador para assistir uma assembleia da categoria – “só ouvindo a liderança proferir o que é correto e o que é errado” - e depois retornar a sua casa para assistir novelas, “Jornal Nacional”, ou seja, consumir uma cultura alienante. Por isso, ele defende que os trabalhadores devem ser incentivados a produzirem seus autores de filmes, compositores de músicas, etc. O máximo que conseguiu foi uma exibição no Cine Nordeste, no canal da Tv Diário, às onze horas da noite. Tentou também montar um cine clube no sindicato dos gráficos, exibiu o filme, alguns atores participaram, mas achou pouco. O sindicato que idealiza é organizado para além das pautas sindicais; deveria ser uma escola do trabalhador, com espaços de leitura; deveria ser um difusor de cultura de classe e um formador de militantes e artistas da classe.

Ao deixar a diretoria sindical, fez um curso para radialista e assumiu um programa semanal intitulado *Resenha Sindical* (posteriormente tornou-se diário, de meio-dia às treze horas) para transmitir notícias sobre as lutas da classe trabalhadora. Eram treze sindicatos “que bancavam esse programa”, pagando seu salário de locutor (em torno de meio salário para cada um), dois funcionários e o arrendamento da rádio:

Eu fiquei nesse programa por três anos, depois saí e ficou o Ibiapino; quando eu saí o programa já tava com uma hora e meia de duração, de segunda a sexta, depois foi perdendo sindicato, não teve como se manter, ficou meia hora; depois voltou a ser semanal de novo. Eu não sei e hoje se mantém, faz tempo que eu não ouço o rádio, não tenho tempo, mas assim, era uma decisão importante. Quando a gente colocou esse programa no ar, a *Resenha Sindical*, poucos meses depois o sindicato dos bancários também botou um programa muito interessante, chamado *Rádio Livre*. O *Rádio Livre* ainda tá no ar hoje. É um programa de rádio dos bancários na rádio cem. Às vezes eu vou no carro e escuto esse programa.¹⁵⁵

Os patrões financiam programas de rádio, igrejas evangélicas e católicas também. Não só na rádio como na televisão. “O movimento sindical tinha que ter isso também”, exclama ele, pois em sua opinião “os trabalhadores tem o que dizer, então diga.” “Não tem como dizer isso só através do panfleto, porque, sabe, de mil panfletos que você faz, o sindicato, o trabalhador, pra quem se destina, recebe na porta da fábrica, talvez dez por cento leia”, o restante amassa, joga fora, outros procuram a “próxima lata do lixo.” Por que isso acontece? Damasceno sente um descrédito muito forte sobre a ação sindical e um descompromisso por parte dos sindicalistas. Outro fator é o extremo distanciamento. A vida

¹⁵⁵ Entrevista realizada com José Gerardo Damasceno em 11/12/2013.

sindical não faz parte do dia a dia da classe trabalhadora, hoje em dia. Há muito tempo deixou de ter uma proximidade cultural com a realidade da classe. Ele tentava vencer essa distância convocando trabalhadores gráficos a tomarem parte no teatro, ajudarem a compor os esquetes; foi tanto que muitos operários se interessavam e desempenhavam papéis. O sindicato deveria desempenhar o papel de “escola do pobre.”

Sente falta daqueles tempos em que sindicato dos gráficos tinha um departamento artístico que, inclusive, organizava e promovia piqueniques para o lazer de toda a família do operário.

Quando nós fazíamos um piquenique pra, pra... fazer de tudo pra vê se juntava a categoria e aqui, acolá a gente fazia um piquenique. Criamos um departamento de promoções, lazer e coisa... né. Tinha um departamento artístico e quando a gente fazia um piquenique, o objetivo é de que fosse não só o cara, mas de que ele levasse a esposa e os filhos. A nossa ideia era de que era muito difícil convencer o gráfico, de que esse cara estava suficientemente embrutecido pra entender, pra compreender a profundidade daquilo que a gente tava tentando fazer. Mas se os filhos dele, se as filhas dele fossem, nós com certeza iríamos ter em casa, um agente dessa transformação. Nós chegamos a fazer alguns piqueniques, com dois, três ônibus lotados, com suas esposas e os filhos. Tinha cachaça do mesmo jeito, né... mas era legal isso.¹⁵⁶

Outra ideia não levada à frente após sua saída foi o Departamento de Mães para organizar as esposas dos operários e futuramente montar uma cooperativa de alimentos para “se comprar um feijão mais barato”, por exemplo. Não deu certo. Por quê? Outros dirigentes admitiram que as prioridades eram outras; é como se a agenda sindical não fosse feita por eles e sim pelo desenrolar dos acontecimentos que lhes envolvem gradativamente numa burocracia. “O cara tem que cumprir aquela burocracia ali, montar um bom departamento jurídico, tal, um bom advogado, um bom escritório pra acompanhar aquelas causas toda”, ou seja, muito tempo gasto com esses trâmites. Nunca se conformou em seguir apenas o *script* imposto pelos empresários e a justiça. Em mais uma atitude contra essa corrente lançou a ideia de uma biblioteca no sindicato para o lazer e a formação dos operários. “Muita gente achou aquilo besteira”, revela. Insistiu e apelou pra que doassem livros que não estivessem usando, foi à Secretaria de Cultura, conseguiram mais obras, livros de autores cearenses, “livros bons, boa literatura”, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Eça de Queiroz. Alguns desmotivavam: “Rapaz, você tá perdendo tempo com isso aí.” Sua intenção era amplificar essa “vontade de auto-esclarecimento” (GONÇALVES, 2001, p. 14), propagando práticas de leitura, construindo “espaços de sociabilidade dos trabalhadores.” (p. 15)

¹⁵⁶ José Gerardo Damasceno. Entrevista concedida em 13/02/2014.

Sempre afeito à escrita, redigia o editorial do jornal do sindicato e dividia as tarefas de redação das outras colunas com os demais colegas. Recorda com satisfação as contribuições de José Augusto que elaborava “bons textos.” Outros profissionais como Tarcísio Leitão e Benedito Bezerril, advogados, também contribuía. Junto com o editorial gostava muito de outra coluna sob sua responsabilidade, uma literária, para escrever poesias, crônicas. Durante o regime militar esse espaço desapareceu da folha (não existia desde o tempo da direção do gráfico Jatahy) e retornou sob sua iniciativa: “Na época do Jatahy tinha uma galera que escrevia uma boa poesia e uma boa, uma boa análise da conjuntura do mundo, Guerra Fria... depois caiu, passou 18 anos sem isso.” Ao longo da ditadura soube que raramente lançava-se um boletim sindical. Suas ideias refletem uma tradição associativa dos operários, principalmente os gráficos, simbolizando “mecanismos de auto-educação” (GONÇALVES, 2001, p. 435):

Os jornais de leitura coletiva, os livros, a leitura ouvida, os panfletos passados de mão em mão, os meetings, o teatro, a poesia, os hinos, as bandas de música, a iconografia, os estandartes, as estampas, os piqueniques, as excursões de propaganda, as conferências, as escolas noturnas para operários, as greves, as demonstrações de Primeiro de Maio, o recurso às memórias exemplares, são procedimentos pensados pelos trabalhadores como parte da estratégia de promover a educação, o auto-esclarecimento o mais amplamente possível.

Em seu tempo quem tinha passagem na carteira por várias empresas era como se estivesse “sujando a carteira.” Podia estar com três semanas numa gráfica, mas ele estava de olho em outra proposta melhor e por isso não queria assinar de imediato seu documento. Ficou dos treze até os dezessete na *Tipografia Bom Jesus*. Depois até os dezenove, foram dois anos que “eu pulei muito”, para ganhar mais um pouco ali ou acolá. O objetivo era pegar um emprego mais estável. Por que da mesma forma que o trabalhador “pulava”, o empregador também demitia muito, era muito rotativo. Era algo relativamente bom, era difícil ficar desempregado. Só estabilizou-se quando ingressou na Imprensa Oficial do Município. Entrou na faculdade com 40 anos, formando-se em Pedagogia.

Quando Goulart renunciou houve uma greve (provavelmente em 1983) que girou em torno do dia do gráfico, reivindicando feriado: “Desse aqui eu não abro mão, pode tirar o cavalo da chuva”¹⁵⁷, retrucava Luiz Esteves. “Todo trabalhador já tem o seu feriado, que é o dia 1º de Maio”, insistia o empresário. Um grande grupo de gráficos aguardava a descida da comissão de negociação e todos ficaram revoltados quando souberam da proposta patronal de

¹⁵⁷ José Gerardo Damasceno. Entrevista concedida em 13/02/2014.

conceder apenas meio dia de feriado no dia do gráfico. “Greve, greve”, gritava-se ao saber do disparate e os empresários se assustaram com a agitação ao descerem do prédio e seguirem aos seus carros. “Alguns nem foram pra casa”, “tem que tá aqui seis horas da manhã.”

Formaram um “piquete volante” porque previam que alguns grupos poderiam desistir da deflagração da greve. Pela manhã constataram que muitos que gritaram “greve” na noite anterior, intencionavam trabalhar normalmente. Alguns grupos conseguiram bicicletas e circularam pelo centro da cidade para garantir a paralisação: “Vamo fechar o Centro!”

Os grevistas concentraram os esforços nas gráficas “Progresso”, “Minerva” e “*Tipografia Real*”, consideradas prioritárias pelo tamanho. Na *Grafisa* souberam que a greve “furou”, por isso decidiram esperar pela saída do almoço ao meio dia para bloquear a gráfica e impedir o retorno ao batente. “O pessoal num entravam, mas ficava por ali no meio da rua, uns bebendo, outros sacaneando, na frente da sua gráfica. Aí, o que vai acontecer, o patrão vai pressionar e o cara entra!”, então tiraram os empregados de frente dos seus respectivos locais de trabalho e fretaram um ônibus para transportar todo mundo até a *Grafisa* e conseguiram “parar” a empresa. Enquanto isso, uma gráfica chamada “VT” funcionava normalmente:

Vamos parar ela agora! (dizia um grupo de grevistas, segundo a fala de Damasceno)
 Não, cara, já tá todo mundo lá dentro, num adianta. Amanhã ela pára! (Falou Damasceno, segundo se recorda)¹⁵⁸

Sua avaliação era de uma parcial vitória, embora bastante positiva para um dia. A sua leitura da greve (como aprendeu sobre a maioria das experiências de greves) previa que muitos que aderiram no primeiro dia, ficariam tentados a retomar o trabalho no dia seguinte. “O patrão certamente telefonou, foi atrás”, explica as formas de coação. Avalia que no primeiro dia interromperam os trabalhos em cerca de 80% das gráficas de Fortaleza; no segundo dia 90% e no terceiro, 100%. Algo inesperado pelos patrões, visto que o movimento seguia numa crescente. Algumas gráficas possuíam apenas três funcionários: “Trabalhava ele, um cunhado e o patrão. Então, a relação não é a mesma de um empresário explorador... é muito próximo, ali, pequena.” Outro embate cotidiano durante uma greve é o jogo de boatos desanimadores. “Tem quarenta gráficas que já furou a greve”, eram alguns comentários que Damasceno ouvia e logo em seguida tentava desconstruir os boatos para não desestimular as gráficas em greve: “Mas é quarenta quenga de coco, que a gente chamava quenga de coco.” Portanto, caso alguma empresa desistisse da greve, seria necessário detalhar a real situação e comunicar qual o tamanho e quantos funcionários ela tinha.

¹⁵⁸ José Gerardo Damasceno. Entrevista concedida em 13/02/2014.

No terceiro dia de greve os patrões convocaram a negociação e aceitaram o dia do gráfico como um feriado completo. Damasceno temia que aquela rápida concessão servisse para compensar uma posterior negativa do reajuste reivindicado em 12% dos salários. Os patrões entenderam que o estopim da greve foi o dia do gráfico e tentaram dar um golpe na pauta dos operários. Tentaram impor o feriado como o único ponto realmente reivindicado e não quiseram tratar dos outros itens, por exemplo, o reajuste. “Nós queríamos 20%, vocês ofereceram cinco e chegaram a dez; depois doze; vamo chegar ao menos aos dezenove”, mas os empresários negaram o pedido; Damasceno tentou retroceder aos poucos, propondo dezoito, dezessete, enfim, para demonstrar que não eram intransigentes e queriam negociar. Para pressionar os empresários, ele mostrou um microfone que estaria transmitindo para os operários na rua em frente ao prédio o andamento das negociações. Revela, contudo, que o fio não chegava nem à metade dos andares, consistindo numa jogada de intimidação. Finalmente acordaram em quinze por cento de reajuste. Considerou uma grande vitória da greve, mesmo para aquele período de inflação (pois segundo ele aquele índice de reajuste logo seria devorado pela alta dos preços), porque o movimento iniciara-se numa segunda à noite e terminou na quinta à noite. A sexta-feira representava um dia crítico porque era o dia do pagamento e se o trabalhador não recebesse nada, a pressão da fome seria maior. Sem falar que fora a primeira greve após anos de repressão ditatorial.

Quando já era presidente do sindicato, recorda um processo de negociação (não lembra com exatidão se era 1985 ou 1986) em que havia “um clamor por greve”. Na comissão de negociação com o sindicato patronal dos gráficos, ouviu do presidente que a até reconhecia o esforço dos diretores sindicais em melhorar a imagem da categoria, mas na verdade não passavam de bebedores de cachaça que não gostavam de trabalhar na segunda feira (uma boa parte faltava por causa da ressaca), “um bando de relapsos.”¹⁵⁹ O empresário reclama também que todos os dias, a partir das quatro horas da tarde, os empregados não paravam de olhar para o relógio para chegar a hora de beber cachaça e que o setor não se desenvolvia por causa dos operários. Lembra-se de um colega chamado Dantas, já falecido, “fazia piada de tudo, você dizia uma coisa ele criava ali uma piada”, desceu do quarto andar do prédio da Federação das Indústrias e contou tudo para os trabalhadores que aguardavam o desfecho lá embaixo. Ninguém entendeu a polêmica do “relapso”, primeiro porque não sabia o significado, o que gerou um rebuliço. “Mas por que relapso?”, perguntava um, “O que é relapso?”, indagava outro, “Quem ele chamou de relapso?”. E Dantas disse que o empresário chamou a todos de

¹⁵⁹ José Gerardo Damasceno. Entrevista concedida em 13/02/2014.

relapso. Indignados e impacientes os gráficos insistiram uma última vez: “Mas o que é relapso?” E ele explicou: “Ah, relapso é quem num quer porra nenhuma, quem num cumpre os compromissos.”

A polêmica virou confusão e ninguém quis mais saber de reunião. Damasceno não conseguiu contornar e também se irritou: “Você quer que a galera faça uma greve?” O Dantas subiu e desceu novamente, por volta de nove horas da noite e lá embaixo “todo mundo puto.” Damasceno desceu e relatou no microfone o impasse sobre o reajuste dos salários e terminou incitando a revolta nos trabalhadores: “E também chamou a gente de relapso e eu acho que a gente num deve admitir isso...” Acreditava que o nível de mobilização ainda não estava propício para a deflagração de uma greve, mas esse fato pareceu ser um estopim. Os patrões desceram para os carros e os gráficos, alguns já bêbados, tentaram avançar em cima deles e os sindicalistas precisaram fazer um cordão humano para evitar um provável linchamento.

“Greve, greve, greve”, clamou o grupo e Damasceno sondou os ânimos, explicando que a greve ainda precisaria ser construída entre aqueles que não estavam no local. Como ninguém voltou atrás, abraçou a ideia e levou todos ao sindicato para organizar a deflagração. A estratégia inicial seria paralisar as oito maiores gráficas daquele período, “a Progresso, a do Carvalho, que não era uma gráfica grande, mas era o presidente do sindicato, que se chamava Macaé, a América, na Rua 24 de Maio, a Minerva, a Real, a VT, a Grafisa e outra...” Garantiram 16 pessoas para mobilizarem nessas empresas a partir das seis horas da manhã, antes de chegar qualquer empregado. Ao todo o comando de greve mais comissões somavam cerca de quarenta pessoas. Um grupo ficava no sindicato, outros iam para as empresas e mais um ia aos sindicatos pedir apoio político e financeiro. A greve se instalou em quase todas as oito, menos a *Grafisa*. A *Minerva* foi paralisada parcialmente, segundo ele.

Um grande grupo foi até a *Grafisa* na hora do almoço e até o final do dia alcançaram êxito. Durante este dia caminharam pelo centro da cidade, levando o movimento às gráficas menores. O primeiro dia de greve foi numa quinta-feira e sexta era o tradicional dia de pagamento. Ele procurou se antecipar porque sabia que sem pagamento muitos trabalhadores poderiam não resistir à pressão e retornarem ao emprego na segunda-feira. Seguiu até um órgão do governo que distribuía alimentos aos vitimados pela seca:

“Meu irmão, ó, nós estamos com três mil pessoas em greve, os patrões não querem negociar, o negócio tá pesado pro nosso lado e eu queria pedir pro senhor liberar aí umas cestas de alimento para o pessoal mais necessitado, tal”, Aí o cara, “Não, porque eu não posso, isso aqui é público, tal...”, “Pois eu vou falar com o governador, com o Gonzaga Mota, você vai ter que liberar, ou você vai querer que eu traga os três mil trabalhadores pra fazer

um piquete aqui na frente desse prédio?, aí o cara, “Não rapaz, faça isso não, vamos ver aqui”¹⁶⁰

Conseguiram ligar para o vereador Chico Lopes (na época) e conseguiram o contato do chefe de gabinete do governador. Conversaram e acordaram na liberação de quatrocentas cestas básicas. Os “peões” do depósito carregavam as cestas e enquanto isso os sindicalistas conversavam com eles, tentando comovê-los sobre a situação dos gráficos. Resultado: os carregadores levaram quinhentas cestas. “Botaram cem a mais do que foi a ordem do gerente lá”, lembra com orgulho. Cada cesta foi repartida em duas para transformarem-se em mil cestas. No final do dia da sexta-feira, na assembleia, Damasceno anunciou a aquisição e assim “seguraram” a greve por umas duas semanas. Foram quinze dias de greve. Analisa que a disposição foi construída durante o movimento grevista e contagiou até as empresas que nunca pararam, como a *Grafisa*. Dentre os momentos marcantes daqueles dias cantarola versos de um samba feito por ele e o amigo Dantas:

No carnaval, oi, no carnaval
 Já tem motivo pra cantar e comemorar
 Grande vitória, ai, eu vou contar
 Já faz quinze dias que eu passei
 Numa grande greve, que legal
 E tome greve
 E tome greve, seu Carvalho
 E tome greve
 Quinze dias de vitória
 Quinze dias de vitória e tome greve, seu Carvalho.¹⁶¹

O samba pegou; cantavam na assembleia, nas passeatas, nos piquetes. Caminhando pela Avenida Senador Pompeu, seguiram pela Avenida Barão do Rio Branco e “fazia o Centro todim.” Compraram uns mil apitos e pararam o trânsito. “Aí sim, eles chamaram pra negociar”, sorri Damasceno relatando que no décimo sexto dia reuniram-se as comissões no TRT (Tribunal Regional do Trabalho) na Av. Santos Dumont. O percentual do aumento de salários não foi decidido e todos foram embora. Carvalho ligou pedindo uma reunião rápida e Damasceno aceitou, mas não iria sozinho; levaria um grupo para preservar a confiança e transparência da negociação. Levaram a proposta para a assembleia e muitos queriam todo o percentual reivindicado desde o início. Damasceno explicou que a greve poderia não resistir por mais uma semana porque muitos operários estavam sem “grana” e as cestas acabaram. Além do mais os patrões aceitaram dispensar alguns dias parados em troca

¹⁶⁰ José Gerardo Damasceno. Entrevista concedida em 13/02/2014.

¹⁶¹ *Ibid.*

de uma hora a mais todo dia para cobrir a outra parte da paralisação. O clima amainou e Damasceno achou que foi uma vitória. Mesmo assim, não querendo dar o braço a torcer, Carvalho retrucou: “Mas são relapso mesmo!”. Damasceno riu: “Carvalho, o que é isso, retire isso.” E Carvalho ponderou ao seu modo: “Não, tudo bem! Uma parte, uma parte! Num retiro não, mas é só uma parte que é relapso!” Após sair da direção do sindicato Damasceno esbarrou pelas ruas, algumas vezes, com Carvalho que sempre dizia: “Mas são relapso mesmo!”

Uma grande greve por causa de uma ofensa? Os operários viram naquele comentário a ruptura de um pacto firmado num discurso público: ou seja, se os patrões é que romperam o discurso/pacto que quiseram construir, então estamos mais do que legitimados. Claro que a greve pode começar por causa de algo pontual, mas seria ingenuidade (baseando-se inclusive na longa experiência do movimento operário) achar que essa pauta não incha com a deflagração do movimento: no início era o dia do gráfico, no final conquistaram-se mais direitos do que os preteridos.

Sustento essa interpretação na reflexão de Thompson (1998, p.187) sobre a economia moral, relativo ao questionamento de seus críticos de que os motins para fixação dos preços surtiam, na verdade, o efeito contrário, pois ativavam imediatamente a repressão, ou elevavam os preços com a destruição de provisões. Em contrapartida, ele defende a ideia de que em longo prazo, os motins ficavam na memória da classe dominante e a fazia pensar duas vezes em permitir o aumento dos preços ou agia com antecipação para evitar os motins.

As entrevistas realizadas com Damasceno me propiciaram uma rápida, mas rica experiência com o mundo do teatro, da encenação e o potencial político implícito nessa arte. Stanislávski estava sempre numa busca incessante para aprimorar a arte do diretor e do ator. Ao invés de “cabeça-pensante” o sindicalista não poderia desempenhar a função de diretor? Como assim? Stanislávski nunca se conformou com uma atitude passiva por parte dos atores e subverteu sua própria diretriz de “crer para agir” para “agir para crer”¹⁶²:

Em direção oposta às tentativas anteriores de elaboração de modelos para a formação do ator, o maior diferencial do “sistema” é que ele foi gerado pela investigação de meios para instrumentalizar e ampliar a capacidade artística e criadora do ator, a partir de uma busca sobre o próprio ator, rechaçando formas prontas, clichês e estereótipos. (ZALTRON, 2011, p.32)

¹⁶²No “crer para agir” Stanislávski queria despertar a criatividade do ator a partir de uma memória emotiva ativada a partir da obra. Ao passar do tempo viu que o ator poderia incorrer numa repetição mecânica de sentimentos, os clichês. Então, inverteu e adotou o “agir para crer”: “ao realizar a ação física orientada para a concretização de um objetivo, os sentimentos, as memórias, as sensações e as associações imagéticas surgem espontaneamente no ator, enriquecendo a sua criação artística.” (ZALTRON, 2010, p.1-2)

Também Brecht imaginava “um espectador atento e não passivo perante a arte apresentada nos palcos, um espectador cujo papel não era apenas de sentir a emoção, mas entender-se como ator da própria realidade.” (OLIVEIRA, 2013, p.4) Ele estava preocupado com “o alcance didático de seu trabalho e procurava, por meio de considerações de âmbito filosófico-científico, incorporar o problema da luta de classes à sua produção.” (GATTI, 2008, p.54) Damasceno chocou-se com a institucionalização (ou burocratização) da luta associativa (sindical). O teatro talvez oferecesse um lugar de sobrevivência para a cultura oral como forma de disfarce popular (SCOTT, 2003, p. 227). Nas peças podiam representar de um lado os padrões autoritários e os chefes agiotas e do outros os operários que se conscientizam e vencem a luta, simbolizando uma inversão de papéis, criando um carnaval operário. Não é a toa que o contexto cultural escolhido para ambientar o sambinha do relapso foi o carnaval: a peça e a marcha de carnaval se convertem em lugares das práticas do discurso oculto, onde metáforas, eufemismos, metonímias e ataques diretos ultrapassam o anonimato dos muros do pátio gráfico e invadem as ruas e os teatros da cidade.

CONCLUSÃO

Os tipógrafos e linotipistas perderam; foram vencidos. Mas o que se perdeu? O fato desses trabalhadores não ter elaborado um “sistema alternativo” (THOMPSON, 1987, p.411) – nem o sindicalismo conseguiu ultrapassar o horizonte da luta por “menos trabalho e mais salário” (*Ibid.*, p.437) - não nos exime do dever moral de escolher um lado. Eles resistiram ao seu modo contra o cronômetro da fábrica, a intensificação do trabalho e a desvalorização de seus ofícios.

Os tipógrafos usaram suas máquinas, ferramentas e conhecimentos para imprimir criatividade e satisfação ao trabalho em meio às longas jornadas e apesar dos danos ao corpo e ao espírito. Os linotipistas, além de lerem os livros e jornais que digitaram no chumbo incandescente e letal, enfrentaram o desafio de entender a máquina (“o computador mecânico”). Se esta pesquisa pareceu balançar entre o idealismo ou a utopia, se deve ao peso do passado artesão teimando em existir (resistir) no seio da produção industrial em pleno final do século XX. Deixar morrer a memória e a prática desses modos de fazer, sentir e representar a produção da palavra impressa não garantirá futuras vitórias dos novos trabalhadores gráficos: “Se o utilitarismo entrasse na ideologia operária, torná-la-ia prisioneira da classe empregadora.” (*Ibid.*, p.373)

Concordamos que a tecnologia, a instrução e o letramento não determinam a consciência política e social dos gráficos, mas a expropriação histórica de saberes e habilidades foi consolidada pelas novas máquinas. Elas incorporaram conhecimentos seculares e descartaram os sujeitos. Acima de tudo, não foram expropriados apenas conhecimentos profissionais. Toda referência ao passado de uma cultura tradicional, baseada no saber-fazer artesão e nos valores da cooperação, orgulho e arte, foi apagada no mundo do trabalho. Quem entrar hoje numa gráfica ou indústria gráfica de Fortaleza não encontrará esse mundo.

Porém, a história desses artesãos (incorporados, aposentados ou descartados) só acabou para o capitalismo, porque ainda vive na corrente sanguínea dos linotipistas em forma de chumbo; nas lesões, mutilações e amputações sofridas por tipógrafos nas máquinas; na insônia de muitos trabalhadores que tiveram seu relógio biológico comprometido para sempre após décadas de “viradas” noturnas nas horas-extras; nas lesões por esforços repetitivos e nas memórias ainda por serem narradas.

Queríamos munir nossa denúncia ao capitalismo com argumentos históricos. Para isso, tomamos emprestadas as memórias desses sujeitos, sem impor uma visão de mundo às

suas representações. Para que não fiquem equívocos: não se trata da defesa de um capitalismo primitivo, pré-industrial, alicerçado sobre ofícios. Nem queremos propagar um fatalismo e ocultar a história que os novos trabalhadores gráficos vêm construindo ou que podem construir:

A ênfase da história moderna do trabalho no artesão/cidadão branco, do sexo masculino, especializado, assalariado, nacionalista e dono de propriedade, ou no operário industrial ocultou a história do proletariado atlântico dos séculos XVII e XVIII e do começo do século XIX. O proletariado não era um monstro, não era uma classe unificada e não era uma raça. Essa classe era *anônima, desconhecida*. (LINEBAUGH; REDIKER, 2008, p.346)

Fica o alerta do autor como inspiração para não reproduzirmos uma narrativa de classe excludente, que elege um modelo de trabalhador – artesão, criativo, letrado – em detrimento de outro – autômato, alienado, iletrado. Os novos trabalhadores gráficos – impressores offset, encadernadores, carregadores de blocos de papel – podem se tornar novas cabeças de uma hidra (sem predestinação a vanguarda da classe) que encabece também outros grupos profissionais numa luta não só contra a organização capitalista do trabalho e o uso capitalista das máquinas, mas contra o industrialismo em toda a sua concepção, contra a máquina e seu mecanismo, para dar lugar a novos modos de fazer a sociedade com a natureza (e não contra ela). Seguindo as pistas de Sale (1999, p.241-2):

A meu ver, todos os elementos dessa crítica existem, talvez dispersos e em estado bruto, nos textos de Mumford, Shumacher, Wendell Berry, Jerry Mander e Chellis Glendinning; nos documentos da Earth First! E da Deep Ecology; nas lições dos amish e dos iroqueses; na sabedoria dos xamãs e no inteiro legado da experiência tribal; no trabalho de inúmeros dissidentes-do-progresso e contestadores-da-tecnologia.¹⁶³

E porque não, nas experiências dos tipógrafos e linotipistas.

¹⁶³ Para conhecer e compreender as contribuições dos autores citados Cf. SALE, 1999.

REFERÊNCIAS

FONTES ORAIS

Juarez Alves de Lima. Entrevista concedida em 03/10/2012.

José Costa Bezerra. Entrevista concedida em 24/04/2012.

José Augusto. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

Augusto Bento. Depoimentos de José Augusto e Augusto Bento. Entrevista concedida em 16/02/2013.

Eguiberto Gomes de Sousa. Depoimentos de José Augusto, Augusto Bento e Eguiberto Gomes de Sousa. Entrevistas concedidas em 16/02/2013.

Jones Uchoa da Cruz. Entrevista concedida em 30/01/2013.

Thompson Fernandes Carvalho. Entrevista concedida em 16/01/2013.

Rogério de Lima Lopes. Entrevista concedida em 30/07/2012.

Uvanilson Teixeira Leite. Entrevista concedida em 23/09/ 2013.

Raimundo Freitas da Silva. Entrevista concedida em: 26/03/2013.

José Roberto da Silva. Entrevista concedida em: 09/01/ 2013.

Rogério de Andrade Silva. Entrevista concedida em: 19/10/2011.

José Gerardo Damasceno. Entrevistas concedidas em 11/12/2013 e 13/02/2014.

FONTES SINDICAIS

*Atas sindicais do Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Gráficas no Estado do Ceará. Período: 29/08/1979 – 1990. (3 livros)

FONTES EMPRESARIAIS

*FIEC. Diagnóstico do Subsetor Gráfico de Fortaleza. NAE/CE – Núcleo de Assistência Empresarial do Ceará. Centro de Apoio à Pequena e Média Empresa do Estado do Ceará, CEAG-CE. Fortaleza: Março de 1979, Ceará. Apresentação.

*SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM INDUSTRIAL. DEPARTAMENTO REGIONAL DO CEARÁ. Mercado de Trabalho no Setor Gráfico de Fortaleza. Outubro de 1980. FIEC – NUCLIN. EX. DO ACERVO.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Berenice. **Jangadeiros**: Uma corajosa jornada em busca de direitos no Estado Novo/Berenice Abreu. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

ALVES, Teresa Vitória Fernandes. **“O GRAPHICO”**: representações da vida e da sociedade do Brasil na Primeira República. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

ARAÚJO, Erick Assis de. **Nos labirintos da cidade**: Estado Novo e o cotidiano das classes populares em Fortaleza. Fortaleza: INESP, 2007.

AZEVEDO, Dúnya. **A evolução técnica e as transformações gráficas nos jornais brasileiros**. In: Revista Mediação. Universidade FUMEC (Fundação Mineira de Educação e Cultura). Vol. 10, N° 09 – julho/dezembro de 2009. Disponível em:< <http://www.fumec.br/revistas/index.php/mediacao/article/view/296/293>>. Acesso em: 30/01/2014.

BAER, Lorenzo. **Produção gráfica**. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo, 2005.

BAQUIT, Sílvia Helena Carneiro. **A análise da experiência de negócios da cooperativa pirambu digital em Fortaleza/Ce**. Dissertação (Mestrado em Administração). Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2008.

BENSAID, Daniel. **Daniel Bensaid**: espetáculo, fetichismo e ideologia. (Um livro inacabado)/ Daniel Bensaid; Samuel Weimar Cavalcante e Silva [tradutor]. Fortaleza: Plebeu Gabinete de Leitura/ Expressão Gráfica e Editora, 2013.

BOITO JUNIOR, A. **De volta para o novo corporativismo**: a trajetória política do sindicalismo brasileiro. São Paulo em Perspectiva (Impresso), SÃO PAULO, v. 8, n.3, p. 23-28, 1994.

BONNET, Márcia C. Leão. **Entre o artifício e a arte**: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro, setecentista / Márcia Bonnet. – Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BORTONI-RICARDO S.M. ; GONDIM, M. R. A. ; BENICIO, M. N. M. . **O papel da oralidade na aquisição da cultura letrada**. In: HEINIG, O. L.; FRONZA, C. de A.. (Org.). Diálogos entre linguística e educação. 1ed.Blumenau: Editora da Furb - Edifurb, 2010, v. 01, p. 187-205.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembranças de Velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. COSACNAIF, 2011.

CARDOSO, Gleudson Passos. “**Bardos da canalha, quaresma de desalentos.**” Produção literária de trabalhadores em Fortaleza na Primeira República. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

CARIRY, Rosemberg. **30 anos de cinema**. Fortaleza, CE: Interarte, 2005.

CASTELLAN, Gláucia Rodrigues. *Artesãos da Subversão: os trabalhadores gráficos e o Deops: repressão e resistência durante a Era Vargas (1930-1945)*. Mestrado em História Social. Universidade de São Paulo: São Paulo 2010.

CASTORIADIS, Cornelius. **A experiência do movimento operário**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1974.

CLAIR, Kate; BUSIC-SNYDER, Cynthia. **Manual de tipografia: a história, a técnica e a arte**. São Paulo: Bookman, 2005.

DAGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanisłávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa. São Paulo, 2007.

DAMASCENO, Gerardo. **Passado, Presente, Brasil**. Fortaleza: Seriartes Produções, 1991. 118p.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. **O iluminismo como negócio: a história da publicação da “Enciclopédia”, 1775-1800** – Robert Darton; tradução Laura Teixeira Motta, Marcia Lucia Machado (textos franceses). – São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DUARTE, Renato. **Os relatórios do ETENE sobre a seca de 1958**. Cadernos de Estudos Sociais. Recife, vol 19, nº 1, p. 7-16, Jan/Jun., 2003.

DURÃO, Susana . **Identidade e tradição inventada nos meios oficiais tipográficos**. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, v. 12, p. 195-202, 1999.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **História oral: desafios para o século XXI**./ Organizado por Marieta de Moraes Ferreira, Tania Maria Fernandes e Verena Alberti. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/ Casa de Oswaldo Cruz/ CPDOC – Fundação Getúlio Vargas, 2000.

FIEB/SENAI. **Produção Gráfica**. Unidade dendezeiros. Área tecnologia gráfica. Salvador, 2004.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Editora Cosac Naif, 2007.

GATTI, L. F. **Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto**. Cadernos de Filosofia Alemã, v. XII. P. 51-78, 2008.

GERMANO, Rebellatto. **Curso de Artes gráficas**. Canoas: Editora La Salle, 1985.

GIANINI, M. **A Peça Didática de Bertolt Brecht na Formação de Professores de Teatro**. In: 14º Simpósio da International Brecht Society, 2013, Porto Alegre. Anais do Simpósio da International Brecht Society.. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS, 2013. v.1.

GILL, L. A . **Corpos que falam através de seus ofícios**. In: Encontro Internacional de Ciências Sociais, 2012, Pelotas. II Encontro Internacional de Ciencias Sociais - As ciencias Sociais e os Desafios do sec. XXI. Pelotas: Editora da UFPel, 2012. p. 1-12.

GONÇALVES, Adelaide; BRUNO, Allyson. **O trabalhador Graphico**. Fortaleza: Editora UFC, 2002.

GONÇALVES, Adelaide. **A Imprensa dos Trabalhadores no Ceará: 1862-1920**. 2000. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2000.

GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral**. Petropolis, RJ: Vozes, 2012.

GUALBERTO, Edney dos Santos. **Vanguarda Sindical: União dos Trabalhadores Gráficos de São Paulo (1919-1935)**. Mestrado em História Econômica. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2008. P. 35.

HARVEY, David. **Para entender O Capital**. São Paulo, SP: Boitempo, 2013.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: SSRG, 2001.

JORNAL ELETRÔNICO. Vida Moderna. **Revista Veja**. Edição 77, 25 de Fevereiro de 1970.

JUNIOR, Norberto Gaudêncio. **A tipografia sem a tipografia**. In: IDE. Psicanálise e Cultura. V. 32. N. 48. São Paulo, Junho 2009.

LIMA, A. C. P. **"Obreiros Pacíficos": O Círculo de Operários e Trabalhadores Católicos São José (Fortaleza, 1915 - 1931)**. 2009. Mestrado (Dissertação em História) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de História, 2009.

LIMA, Edna Lucia Cunha ; FERNANDES, L. P. . **Inovações tecnológicas e o estabelecimento da indústria gráfica brasileira no século XIX**. In: III Congresso Internacional de Design de Informação, 2007, Curitiba. Anais do III Congresso Internacional de Design de Informação. Curitiba: SBDI, 2007.

LINEBAUGH, Peter; REDIKER, Marcus. **A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Tabita T. . **O fim das artes gráficas? Memórias e impressões.** Cadernos CEDEM - UNESP, v. 2, p. 73-90, 2011.

MAC CORD, Marcelo. **Andaimes, casacas, tijolos e livros:** uma associação de artífices no Recife, 1836-1880. Campinas, SP: [s. n.], 2009. Orientador: Silvia Hunold Lara. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

MACIEL, Osvaldo Batista Acioly. **Filhos do trabalho, apóstolos do socialismo:** os tipógrafos e a construção de uma identidade de classe em Maceió (1895/1905). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

MALAQUIAS, M. M. **O conflito social na tipografia.** In: Cadernos de tipografia. Nº 2. Julho, 2007. P. 3. Disponível em: <http://tipografos.net/cadernos/cadernos-2.pdf> . Acesso em: 12/08/2014.

MARTÍN, Euniciano. **La composicion em artes gráficas:** tratado tecnológico com profusión de ilustraciones y ejemplos gráficos. Tomo segundo. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1974.

MARTINS, Bruno Guimarães. **Tipografia popular:** potências do ilegível na experiência do cotidiano. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MARTINS, Mônica de Souza Nunes . **Entre a Cruz e o Capital:** as corporações de ofícios após a chegada da família real (1808-1824). Prefácio: José Murilo de Carvalho. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2008. v. 01. 176p.

MATTOS, Marcelo Badaró. **O sindicalismo brasileiro após 1930.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

MELLO, Manuela G.L. **Na selva das cidades:** o teatro do Grupo Oficina da Ditadura civil militar brasileira (1964-1979). In: VII Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas, 2008, Londrina. Caderno de Resumos VII Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas, 2008.

MELLO, Suzana C. A. **A Exceção e a regra de Bertolt Brecht ou a exceção como regra:** Uma leitura. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MENDONÇA, M. R. S. **Gêneros: por onde anda o letramento?** In: Santos, Carmi Ferraz Alfabetização e letramento: conceitos e relações / organizado por Carmi Ferraz Santos e Márcia Mendonça. 1ed., 1reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MOTTA, Adriano. **Impressão offset.** São Paulo: HEMUS, 1971.

NEVES, F. C. **Curral dos Bárbaros:** os Campos de Concentração no Ceará (1915 e 1932). Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 15, n.29, p. 93-122, 1995.

NIREZ. **Cronologia ilustrada de Fortaleza:** roteiro para um turismo histórico e cultural. Fortaleza, CE: Banco do Nordeste, c2001. 2v.

NUNES, Edson. **A revolta das barcas: populismo, violência e conflito político**. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

NUNES, Fabiana Glória Costa. **A evolução da edição gráfica**. SOLETRAS, Ano X, N° 19, Jan/Jun. 2010. São Gonçalo: UERJ, 2010 – Suplemento. Disponível em: < <http://www.filologia.org.br/soletras/19supl/04.pdf>>. Acesso em: 18/04/2013.

OLIVEIRA, R. N. N. **A Marcha sobre Fortaleza (1962)**. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH, 2013, NATAL. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História, 2013.

OLIVEIRA, Sérgio Murilo Ferreira de. **Os trabalhadores urbanos e a ditadura militar**. (Resumo). Revista de Administração Pública, Vol. 21, No 2 (1987).

OLIVEIRA, U. A. S. M. **O teatro épico e as peças didáticas de Bertolt Brecht: uma abordagem das mazelas sociais e a busca de uma significação política pelo teatro**. In: 14º Simpósio da Internacional Brecht Society O Espectador Criativo: Colisão e Diálogo, 2013, Vol 1. Porto Alegre.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas, SP: Papirus, 1998.

POLLAK, Michael. **“Memória e Identidade Social”**. *Estudos Históricos*, n° 10, Rio de Janeiro: CPDOC, 1992. p. 05.

_____. **Memória, esquecimento, silêncio**. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de história oral**/ [seleção de textos Alessandro Portelli e Ricardo Santhiago; tradução Fernando Luiz Cássio e Ricardo Santhiago]. - São Paulo: Letra e Voz, 2010. p. 210.

REGIS, Iza Luciene Mendes. **Luz, Câmera, Sertão: bravura e fé na cinematografia de Rosemberg Cariry 1986-1996**. Fortaleza, 2003. P.33.

RIBEIRO, A. P. G. . **Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950**. *Estudos Históricos - CPDOC/ FGV*, Rio de Janeiro, v. 31, p. 147-160, 2003. P. 155.

RIGHI, A. W. ; RODRIGUES, L. R. . **Intervenção do risco biomecânico na dor: um estudo de caso no setor de offset de uma gráfica**. GEPROS. Gestão da Produção, Operações e Sistemas (Online), v. 1, p. 73-82, 2009.

ROCHA, C. C. **Trabalho Análogo à Escravidão, Narrativas Orais: reflexões sobre condições de trabalho e adoecimento de trabalhadores rurais migrantes..** In: XI Encontro Nacional de História Oral, 2012, Rio de Janeiro. Anais Eletrônicos do XI Encontro Nacional de História Oral, 2012. p. 01-13.

ROSA, Virgílio Gruppi. **O impacto das tecnologias nas redações: como a informatização modificou a rotina profissional dos jornalistas**. Trabalho de conclusão de curso em Comunicação Social. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2005.

SAID, Ana Maria. **O projeto político-pedagógico do Teatro de Arena São Paulo**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas: Faculdade de Educação, 1989.

SALE, Kirkpatrick. **Inimigos do futuro: a guerra dos luditas contra a Revolução Industrial e o desemprego: lições para o presente/** Kirkpatrick Sale; tradução de Valéria Rodrigues. – Rio de Janeiro: Record, 1999.

SANCTUM, Flavio. **Estética do Oprimido de Augusto Boal: Uma odisséia pelos sentidos**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

SCHMIDT, Benito Bisso. **“A parte dos homens”**: biografia, autobiografia e história do movimento operário. XXIV Encontro Anual da Anpocs. Petrópolis-RJ, 2000.

SCOTT, James C. **Los dominados y el arte de la resistencia**. Uruguay: Txalaparta, 2003.

SILVA, Nauber Gavski da. **O padrão de vida do operariado porto alegreense entre 1895 e 1930: a experiência das condições de vida e a luta contra a exploração**. 2010. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SILVA, Weder Ferreira da. Resenha: GOMES, Ângela M. de Castro; SCHIMDT, Benito Bisso (Org.). **Memórias e Narrativas (auto) biográficas**. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 31, nº 61, p. 341-344 – 2011.

SMALL, Mario Luis; HARDING, David J.; LAMONT, Michèle. **Reavaliando cultura e pobreza**. Tradução de Markus Hediger. Sociologia&Antropologia. Vol. 01.02: 91-118, 2011.

SPERANZA, Clarice Gontarski. **A greve da oficina de chumbo: O movimento de resistência dos trabalhadores da Empresa Jornalística Caldas Júnior (Porto Alegre, 1983-1984)**. Dissertação (Mestrado em História). UFRGS. Porto Alegre, 2007.

TEIXEIRA, Clarissa Stefani ; KÖRBES, Daiane ; ROSSI, Angela Garcia . **Ruído e equilíbrio: aplicação da posturografia dinâmica em indústria gráfica**. Revista CEFAC, p. 2, 2010.

TELLES, V. S. . **A Pobreza como condição de vida: família, trabalho e direitos entre as classes trabalhadoras urbanas**. São Paulo em Perspectiva, SÃO PAULO, v. 4, n.2, p. 37-45, 1990.

THIAGO, Cristiane Muniz. **Ofício militante: trabalhadores gráficos da cidade do Rio de Janeiro (1960-1980)**. Tese (Doutorado em História). Faculdade de História, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **A formação da classe operária inglesa**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987

_____. **A formação da classe operária inglesa.** Vol. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987

_____. **Costumes em comum.** São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

TONDATO, Rogério. **Manutenção produtiva total:** estudo de caso na indústria gráfica. Dissertação (Mestrado em Engenharia da Produção). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

TRAGTENBERG, Maurício. **Administração, poder e ideologia.** São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VIANNA, Ruth Penha Alves. **Informatização da Imprensa Brasileira.** Edições Loyola: São Paulo, 1992.

VIEIRA, Marcus Vinicius Machado. **Observação do trabalho de Linotipista realizada na Escola Técnica Nacional (Of. de Artes Gráficas), em junho de 1946.** Vol. 2, No 1 (1950). Arquivos Brasileiros de Psicotécnica. Disponível em: < <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/abpt/issue/view/1022> >. Acesso em: 30/01/2014.

VITORINO, Artur José Renda. **Máquinas e operários:** mudança técnica e sindicalismo gráfico (São Paulo e Rio de Janeiro, 1858-1912). São Paulo: Annablume: FAPESP, 2000.

WEINSTEIN, Barbara. **(Re) formação da classe trabalhadora no Brasil, 1920-1964.** São Paulo: Cortez: CDAPH-IFAN – Universidade São Francisco, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. P. 116.

ZALTRON, Michele Almeida. **A imaginação no método das ações físicas de K. Stanislávski.** In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE, 2010, São Paulo. VI Congresso da Abrace Arte e Ciência - Abismo de Rosas, 2010.

_____. **Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2011.